

Viktor Lazarev

# originile renașterii italiene protorenașterea



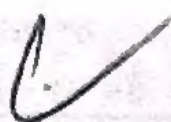
Editura Meridiane

Viktor Lazarev

II 208 647

# originile renașterii italiene protorenașterea

Traducere și prefață de  
VASILE FLOREA



166410  
B.C.U. - IASI

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1983



II 208 647

*Istoric de artă de reputație mondială, semnată al unor studii și comunicări publicate în prestigioase reviste de specialitate sovietice și străine, autor al unor lucrări fundamentale cu caracter de sinteză, traduse multe în limbi de largă circulație, Viktor Lazarev (1897—1976) nu mai este de mult un necunoscut nici pentru cititorul din țară noastră. În mai puțin de un deceniu au văzut lumina tiparului în limba română trei dintre lucrările sale mai importante, iar prefețele ce le însoțeau pe acestea conțineau suficiente date bibliografice pentru a permite conturarea în linii mari a personalității cărturarului sovietic. Iată motivul pentru care, în puținele cuvinte destinate să însoțească lucrarea de față, nu ne propunem să mai insistăm asupra activității în ansamblu a autorului ei. Vom semnală doar că cele trei lucrări apărute în limba română, și anume „Teofan Greul și școala sa” (1974), „Vechi maeștri europeni” (3 vol., 1977) și „Istoria picturii bizantine” (3 vol., 1980) corespund celor trei direcții principale în care și-a desfășurat cercetarea Lazarev: arta rusă, arta italiană, cu mici incursiuni în arta altor școli occidentale, și, respectiv, sfera largă a artei bizantine.*

*Cît privește lucrarea de față, ea reprezintă un moment de vîrf în istoriografia artei italiene și, deopotrivă, în cariera de italianist a autorului,*  
5 *întrucît, la apariția ei, „Originile Renașterii ita-*



liene" venea să sintetizeze și totodată să încununeze, după decenii de cercetări minuțioase, studiile lui Lazarev în domeniul problemelor complexe ale artei renascentiste.

Lucrarea a fost concepută din capul locului în trei volume, consacrate, primul — Protorenașterii, adică artei din ducento, al doilea — artei din trecento și, în special, a goticului din Italia de nord, iar al treilea — primei generații de artiști din quattrocento, adică Renașterii timpurii. Deși autorul a purces la elaborarea operei sale încă dinainte de război, primele două tomuri au apărut cu o oarecare întârziere în anii 1956—1959 pentru ca, între această ultimă dată și cea a apariției celui de al treilea volum, să intervină o cezură de două decenii, tomul respectiv văzînd lumina tiparului abia în anul 1979, după moartea autorului.

Cu toate că despre Renaștere în general s-a scris o literatură vastă, cartea lui Lazarev ocupă în acest larg cadru un loc aparte. Mai întîi pentru că ea tratează nu o epocă în întregul ei, prezentată monografic în succesiunea vîrstelor de creștere (formare, maturitate, apogeu, declin) cum ar fi fost mai comod de realizat. Ceea ce-l interesează pe autor nu este deci Renașterea în sine, ca un tot, ca un capitol de sine stătător în arta universală, ci articulația prin care acest capitol, acest tot, se racordează la un alt capitol, și anume la arta medievală anterioară, din care-și trage obîrșia, sau chiar la cea antică, în care-și are împlîntate unele rădăcini.

Dar abordarea unui asemenea obiect de studiu, operarea într-un spațiu destul de cețos, pe un teren atît de incert, în care semnele de întrebare se ivesc la fiecare pas, nu era deloc o întreprindere ușoară. Iar dacă a făcut față dificultăților, găsind răspunsuri adecvate și explicații credibile pentru noianul de fapte și evenimente artistice petrecute în Italia cu 6—7 veacuri în urmă, este pentru că cercetătorul sovietic era bine înarmat în acest scop. La cunoașterea profundă a artiștilor italieni și a operelor de arhitectură, sculptură, pictură, aduse în discuție, el a adăugat o cunoaștere la fel de bună 6



a mai multor discipline cu rol auxiliar (istoria social-economică și politică, literatura, filosofia, mișcările religioase din epocă), apoi o solidă cunoaștere a artei elenistice, paleocreștine și bizantine și, nu în ultimul rând, capacitatea de a analiza lucid, competent, cu îndrăzneală, materialul studiat și de a trage concluziile potrivite, cu o exemplară rigoare științifică.

În „Originile Renașterii italiene” nu avem de-a face cu o istorie a artei în sens tradițional. Că este așa o dovedește și faptul că, departe de a trece în revistă pe toți artiștii din perioada respectivă, autorul își întemeiază demonstrația pe creația câtorva personalități reprezentative pentru un moment sau altul, pentru o direcție sau alta. Când analizează, de pildă, în cadrul primului volum, goticul timpuriu și Protorenașterea din ducento, el se oprește numai asupra creației lui Niccolo Pisano și Arnolfo di Cambio, pentru arhitectură și sculptură, adăugându-l pentru aceasta din urmă pe Giovanni Pisano, iar pentru pictură comentează aproape în exclusivitate creația lui Cavallini și Giotto. Nici în cazul celorlalte două volume consacrate goticului din trecento și, respectiv, Renașterii timpurii de la începutul quattrocento-ului, cercul de artiști luați în discuție nu este prea mult lărgit. Dar dacă nu tratează exhaustiv arta perioadelor respective ca pe o istorie, procesul apariției, devenirii, închegării noii mișcări artistice care a fost Renașterea este urmat de Lazarev în toate aspectele și implicațiile sale, de la cele largi de filosofie a culturii, pînă la cele mai mici amănunte de tehnică, autorul fiind pregătit deopotrivă pentru îmbrățișarea amplă a fenomenului, ca și pentru sondarea în adîncime a unui detaliu în aparență insignifiant.

Ceea ce reține însă în chip deosebit atenția pe parcursul celor trei volume ale „Originilor Renașterii italiene” este modul dialectic de abordare a materialului studiat. Autorul nu obosește niciodată în a preveni pe cititor asupra concluziilor confortabile, dar simpliste ce pot tenta mințile grăbite sau  
7 cantonate în prejudecăți. Lazarev avertizează tot



timpul asupra complexității fenomenelor, asupra caracterului lor contradictoriu. Distanțându-se, de pildă, de concepțiile tradiționaliste, statice, împărtășite de Burckhardt și de alții de după el, Lazarev arată că formarea noii culturi și arte renascentiste nu urmează o cale ascendentă, rectilinie, neîntreruptă, ci evoluează ca un proces dialectic complex care cunoaște deopotrivă înaintări și reculuri. Un astfel de recul vede autorul în unele manifestări ale artei gotice din trecento în comparație cu arta protorenascentistă din ducento. El sesizează, de asemenea, și ține să sublinieze tot ca pe un fenomen ce depinde de complexitatea firească a realităților social-economice, dar și de autonomia relativă a culturii, dezvoltarea inegală și diacronică a diverselor arte. Acest diacronism se poate constata cu ușurință în special în secolul al XIII-lea când, înainte de a fi întreruptă de reacția gotică, Proto-renașterea își atinge apogeul, rînd pe rînd în arhitectură, în sculptură și abia mai tîrziu în pictura lui Giotto.

O trăsătură specifică a scrisului lui Lazarev în general și a cărții de față în special o reprezintă atitudinea activă, critică, uneori ascuțit polemică a autorului față de tezele unor conștrați. Fără a se arăta exclusivist și intolerant față de părerile altora, dar neputînd să se rezume la înregistrarea lor pasivă, Lazarev își proclamă deseori cu hotărîre dezacordul, desfășurînd în același timp o argumentare riguroasă în sprijinul tezelor proprii. O problemă esențială în care istoricul de artă sovietic își manifestă reticența față de aserțiunile unor reputați specialiști contemporani este cea a definirii în timp și spațiu a Renașterii italiene. Concepînd fenomenul respectiv ca produs al unor condiții istorice bine determinate și luînd drept criteriu definitoriu umanismul, Lazarev respinge categoric încercările celor care vor să dizolve conceptul de Renaștere sau să-i atenueze și să-i strămute contururile ce-l delimitează. El nu este de acord cu cei care coboară mult în evul mediu limita inferioară a Renașterii, medievizînd-o pe aceasta și depozedînd-o de trăsăturile ei specifice, 8



# Dr. J. C. FINE-ART

# Dr. J. C. FINE-ART

# Dr. J. C. FINE-ART

# Dr. J. C. FINE-ART



tistice din trecut constituie tocmai asemenea exemple de concesi făcute dogmatismului.

Sînt, de asemenea, și unele aspecte de detaliu, în special în privința datărilor și atribuirilor, pe care timpul trecut de la apariția volumului II al lucrării (1959) nu le-a validat încă, iar pe altele chiar le-a infirmat. De altfel, în cuvîntul înainte la ultimul volum, — al III-lea — autorul avertizează și el asupra schimbărilor intervenite în înțelegerea conceptului de umanism, ceea ce l-a determinat să precizeze, să deplaseze și să nuanțeze unele accente în problema dată.

În general, însă, „Originile Renașterii italiene” — din care oferim acum cititorului primul volum — rămîne o valoroasă carte de referință, solidă, monumentală și chiar captivantă prin ideile și prin incursiunile atît de bogate într-un univers dintre cele mai fascinante ale culturii europene. Prin problematica ei interesantă, prin bogăția și probitatea informației, prin subtilitatea interpretărilor și concluziilor, ea va cuceri fără îndoială sufragiile publicului.

VASILE FLOREA



Partea întâi

# PROTORENAȘTEREA

## INTRODUCERE. GOTICUL TIMPURIU ȘI PROTORENAȘTEREA

În istoria Italiei, secolul al XIII-lea a fost o epocă de cotitură. Acest fapt îl recunosc în prezent nu numai specialiștii în istorie în general, ci și majoritatea istoricilor culturii și artei. Dezvoltarea rapidă a relațiilor marfă — bani, larga democratizare a orînduirii comunale, puternicele mișcări eretice, prima înflorire națională a literaturii (*dolce stil nuovo* și Dante), a arhitecturii (Arnolfo di Cambio), a sculpturii (Niccolo și Giovanni Pisano) și a picturii (Cavallini, Giotto), toate aceste fenomene sînt caracteristice pentru secolul al XIII-lea. În multe privințe, ducento-ul se apropie de quattrocento, pregătind terenul pentru cei mai buni maestri ai acestuia. Iată de ce unii cercetători (de pildă, Thode, Sabatier, Gebhart, Burdach)<sup>1</sup> sînt înclinați să înceapă Renașterea cu Sf. Francisc din Assisi și cu Dante, considerîndu-l pe primul ca fondator al individualismului renascentist, iar pe al doilea ca reprezentant timpuriu al concepției umaniste.

Că Renașterea își are obîrșia în secolul al XIII-lea este un fapt neîndoielnic. Dar că toată cultura secolului al XIII-lea ar constitui o parte organică a culturii Renașterii — o asemenea aserțiune cu greu ar putea fi demonstrată. Punîndu-se astfel problema, granițele dintre Renaștere și Evul mediu ar fi foarte estompate, iar prin noțiunea de Renaștere s-ar acoperi toate mișcările religioase din secolele XIII—XIV, întreaga artă simbolică din 12



acel timp, precum și toată știința scolastică în ansamblul ei. Ca rezultat al unei asemenea abordări, conceptul de Renaștere a devenit în știința contemporană atât de vag și de incert, încât și-a anulat în parte conținutul său concret. Prin aceasta se poate explica, în parte, opoziția ce se conturează împotriva unui asemenea concept lax al fenomenului renașcentist. Acesta a început să fie în fel și chip îngustat, fiind rupt în mod tranșant de cultura secolelor XIII și XIV, în timp ce ducento și trecento erau din nou atașate Evului Mediu prin reliefaarea substratului lor gotic. Un asemenea punct de vedere a fost afirmat în modul cel mai consecvent de către Weise<sup>2</sup> care a pus semnul egalității între cultura italiană a secolelor XIII—XIV și cultura gotică târzie din Nordul Europei. Potrivit lui Weise, și Dante, și cei doi Pisano, și Arnolfo di Cambio, și Giotto, și chiar Petrarca împreună cu Boccaccio sînt oameni ai „epocii gotice” care nutresc încă „idealuri gotice”. În condițiile unei asemenea interpretări a culturii din ducento și din trecento, acesteia i se atribuie un loc istoric și mai puțin conturat decît în lucrările lui Thode și ale adepților lui. Această cultură, cu o marcantă amprentă națională, este depersonalizată și dizolvată în arta gotică ce s-a format și s-a dezvoltat în cu totul alte condiții istorice. De aceea, punctul de vedere al lui Weise ni se pare a fi la fel de discutabil ca și opiniile împărtășite de Thode, Sabatier și Burdach.

Înțelegerea nuanțată a culturii italiene din secolele XIII—XIV este foarte îngreunată de faptul că, pe de o parte, această cultură intră ca o componentă organică în cultura general europeană a Evului Mediu, în timp ce, pe de altă parte, ea aduce, în comparație cu cea din urmă, elemente principial noi. În măsura în care în Italia din ducento și trecento n-a existat o epocă renașcentistă în stare pură, n-a existat nici gotic pur. Dacă se scapă din vedere acest lucru, cu greu se va putea înțelege coexistența, în secolele XIII—XIV, a celor mai diverse curente, unele dintre ele legate de trecut, iar altele înclinînd spre viitor. Abordînd

în mod dialectic această epocă, devine posibilă identificarea forțelor ei motrice și determinarea locului ei în istorie. Astfel, contradicțiile ce păreau inextricabile își vor putea găsi nu numai explicația, dar și o convingătoare motivare lăuntrică.

Dacă în Italia prima perioadă de avânt a culturii naționale are loc în secolul al XIII-lea, în restul Europei, și mai ales în Franța, ea începe ceva mai devreme și anume în secolul al XII-lea. Aceasta este vremea dezvoltării rapide a comunelor cu noua lor cultură, de tip orășenesc. Și cu toate că această cultură s-a dezvoltat în cadrul tradițiilor feudale, ea și-a exercitat din plin influența asupra modului de viață cavaleresc. Moravurile au devenit mai blânde, ascetismul și-a mai pierdut din caracterul lui riguros, prăpastia, tipică pentru Evul Mediu timpuriu, dintre lumea „păcatelor” și cer, dintre trup și spirit a început să dispară, credința a început să dobândească o trăsătură mai individualistă, mai emoțională, realitatea n-a mai fost supusă unui regim de negare totală, fără discernământ, ca în perioada anterioară. În reprezentările oamenilor din acel timp, între divinitate și lume se întind sute de fire nevăzute, fiecare fenomen își găsește motivarea lăuntrică, ocupându-și locul cuvenit pe întinsa scară a valorilor care duce de la inferior la superior. În felul acesta era depășit în parte străvechiul dualism, al cărui loc îl lua acum noua interpretare filosofico-religioasă a lumii numită în mod subtil gradualism<sup>3</sup>. De-acum încolo, realitatea avea să fie privită ca o gradatie sui-generis a valorilor rînduite într-o ordine prevăzută cu diferite trepte. Firește că printr-o asemenea abordare, între lumea ideală și cea reală era construită oarecum o punte. Lumea reală nu mai primea nici pe departe acea apreciere umilitoare din perioada Evului Mediu timpuriu, când întreaga concepție despre lume, pătrunsă de un pesimism sumbru, era determinată de o netă ruptură între materia „rea” și spirit, între pămîntul împotmolit în păcat, pe de o parte, și cer, pe de altă parte.



Totodată, încep să se contureze profunde schimbări și în serviciul divin care era elementul cel mai statornic, cel mai conservator al culturii medievale. Formele tradiționale ale liturghiei se dezintegrează sub presiunea noilor tendințe: devenind conștient de drepturile sale, individul se desprinde din obștea dreptcredincioșilor, impersonală, aducătoare de ofrande. Tot mai des ies la iveală noile forme de evlavie individuală, rugăciunile dobândesc un caracter tot mai personal și mai intim, fapt datorită căruia a apărut necesitatea unor capele mai mici menite să-l izoleze pe cel aflat în rugăciune de gloatele de credincioși care umpleau navele catedralelor. Această creștere a rolului elementului individual poate fi remarcată și în scrierile lui Abélard (1079 — 1142) care tinde către o preluare critică a adevărilor dogmatice. După opinia sa, credința este întemeiată pe convingere la care se ajunge pe calea cugetării libere. Credința nesprijinită de rațiune, și acceptată fără o verificare personală de sine stătătoare, i se pare nedemnă de o personalitate liberă.

În secolul al XII-lea se simt noi adieri nu numai în viața religioasă, ci și în toate celelalte domenii ale culturii. În școlile bisericești din Nordul Franței și în universitățile engleze este acordat un loc însemnat studiilor umaniste, romanul cavaleresc și lirica de dragoste care prelucrează diferite motive antice capătă o tot mai mare răspîndire, stilul romanic este înlocuit de cel gotic care, în prima etapă a afirmării sale, se distinge printr-o asemenea clasicitate încît cele mai reușite exemplare ale sale ne amintesc fără să vrem de lucrările sculptorilor greci. Puternicul val de influențe bizantine ce pătrund în Europa secolului al XII-lea duce la o mai mare acuitate a simțului formei, la o mai mare precizie a proporțiilor, la îmbogățirea tipurilor iconografice. Meșterii apuseni din acest timp rețin din exemplarele de artă bizantină substanța lor de esență antică, ceea ce-i ajută să creeze lucrări artistice mai realiste. Această direcție antichizantă se manifestă deja destul de clar în

plastica romanică târzie (Freiburg, Wechselburg, Saint-Trophime din Arles, Saint-Gilles). Dar ea atinge punctul culminant în sculptura gotică timpurie din Nordul Franței la sfârșitul secolului al XII-lea și în prima parte a celui următor (portalurile din Mantes, Braine, Laon, timpanul bisericii Saint-Étienne din Beauvais, renumita *Vizită a Mariei la Elisabeta* și, înrudite stilistic cu aceasta, statuile, împreună cu reliefurile catedralei din Reims, ca și portalurile de la transeptul catedralei din Chartres și, păstrat tot aici, un fragment din grila-jul despărțitor). În plastica gotică timpurie își impune pentru prima oară preeminența elementul statuar; imaginea figurativă se desprinde de pereți devenind *ronde-bosse*, iar faldurile ritmate ale îmbrăcămintei cad liniștite, punând în valoare plasticitatea corpului și acordându-se cu ritmul mișcării acestuia.

Plină de claritate, de liniște și de un fel de iluminare interioară, arta gotică timpurie din Franța și-a creat propriul său tip pentru reprezentarea lui Cristos și a Mariei. Artiștii din Evul Mediu timpuriu îl înfățișau pe Cristos fie sub chipul unui împărat ceresc sever și inaccessibil, fie sub chipul unui făcător de minuni investit cu puteri magice, fie, în sfârșit, sub acela al unui implacabil judecător al lumii, care proclamă în auzul omenirii înspăimântate și în curent cu toate grozăviile prescrise de „Apocalips”, sentința sa inexorabilă (Moissac, Autun etc. . .). Chipul lui Cristos se confunda de obicei cu acela al lui Dumnezeu-tatăl. Nu întâmplător creatorii artei romanice includeau cu atîta plăcere figura lui Cristos în compoziția „*Majestas Domini*”. Nu este întâmplător nici faptul că în eposul vechi francez — în *chanson de geste* — Cristos și Dumnezeu-tatăl formează adesea una și aceeași persoană cînd sînt invocați în rugăciuni. Dimpotrivă, în arta gotică timpurie, natura umană a lui Cristos este insistent subliniată. El se manifestă ca intercesor între Dumnezeu și oameni pe care-i ia sub a sa oblăduire. Teologii secolului 16



al XII-lea îl numesc pe Cristos „fratele nostru” și transferă asupra lui întreaga putere a sentimentelor lor omenesti. La fel îl văd și artiștii. Ei tratează figura lui Cristos ca pe a unui om minunat, bun și blând care inspiră nu groază, ci iubire. Cristos privește prietenește la oameni cărora este gata totdeauna să le vină în ajutor (statuile catedralelor din Reims și Chartres). Cu deosebită plăcere artiștii se apleacă asupra temei „patimilor”, redând scene din viața pămîntească a lui Cristos, în care acesta este înfățișat apropiat omului și suferind. La fel este umanizată și imaginea Mariei care dobîndește o blîndețe fermecătoare.

Literatura și arta din secolul al XII-lea și din prima jumătate a celui următor reprezintă punctul culminant în dezvoltarea culturii medievale. Ele n-au fost niciodată — nici mai devreme nici mai tîrziu — atît de apropiate de viață, niciodată n-au cultivat atît de insistent Antichitatea, niciodată n-au fost pătrunse de atîta optimism și nu le-a fost proprie atîta omenie autentică. Aceasta a fost o epocă în care sistemul comunal de viață a dat un puternic impuls întregii vieți spirituale, cînd vechile tradiții feudale s-au retras pe planul doi, cedînd la presiunea ideilor noi ce aveau un mare răsunet în mediul orășenesc și în cel cavaleresc, mai emancipat, de la curte.

Totuși, ar fi hazardat să se deducă de aici că secolul al XII-lea coincide, în istoria europeană, cu apariția mișcării renașcentiste. Acest punct de vedere pe care se sprijină Mayer, Von den Steinen, Bertoni, Holmes și, parțial, Weise<sup>4</sup> denaturează perspectiva istorică, incluzînd în categoria de Renaștere fenomene ce nu ar putea fi caracterizate nici măcar ca protorenașcentiste. Cînd limita de jos a Renașterii este coborîită prea adînc în Evul Mediu, există riscul de a se șterge complet specificul acesteia, centrul de greutate al dezvoltării istorice fiind mutat pe epoca medievală. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un exemplu tipic de „medievizare” a

17 Renașterii care se dizolvă astfel în noțiunea de „Ev

Mediu". Și nu întâmplător, Mayer propune secolul al XII-lea ca o contrapondere a epocii Renașterii, considerînd că tocmai în acest timp s-a produs acea „revoluție spirituală” ce avea să dea naștere prăpastiei dintre cele două jumătăți ale Evului Mediu. Oricît ar fi însă de substanțiale schimbările produse în cultura secolului al XII-lea, sub aspectul importanței istorice, ele nu pot fi puse pe același plan cu transformările culturale din secolele XV—XVI\*. Schimbările respective n-au depășit cadrul medieval, n-au adus cu ele izbînda noului, a spiritului laic; pe baza lor n-a apărut o puternică mișcare de orientare realistă, n-au putut constitui un cap de pod de unde să fie aruncate punți spre o nouă concepție umanistă despre lume, întrucît ele au rămas fenomene episodice care, din cauza reacției clericale ce le-a urmat îndată, au rămas închise în sine.

Spre deosebire de cultura Renașterii, cea din secolul al XII-lea își păstrează în întregime conținutul religios tradițional. Toate căutările sînt înveșmîntate în formă simbolistică religioasă, ceea ce îi îngăduie prea puțin artei să se elibereze de premisele ei transcendente și, cu toată apropierea de natură a unora dintre cele mai antichizante imagini, acestea își păstrează o vădită notă de abstractism. Tradiția continuă să țină încătușată individualitatea artistului. Din această cauză, arta n-a fost reprezentată de nici o personalitate care ar putea aminti cît de cît de Dante sau de Giotto. La aceasta să adăugăm scurtimea perioadei cînd are loc înflorirea culturii gotice timpurii.

Încă de la începutul secolului al XIII-lea, începe un fel de reacție la tot ce adusesese nou secolul precedent. Cultura comunelor cade sub puternica influență a celei aparținînd castei cavalierești, fapt ce atrage după sine consolidarea acelor curente pentru care erau caracteristice rafinamentul deosebit și prețiozitatea. Paralel, dobîndește forță curentul spiritualist care duce la tulburarea echili-

---

\* Cf. F. Engels, *Dialectica naturii*. (Ediția rusă). Gospolitizdat, 1950, p. 4.



brului din arta gotică de început. Se accentuează caracterul emoțional al imaginilor. Reînvie spiritul intoleranței bisericesti, tendințele spre ascetism redobândesc o largă răspîndire, mlădițele firave ale umanismului englez pier sub acțiunea idealurilor spiritualiste care duc și la schimbarea liricii erotice; o imensă popularitate dobîndesc scrierile lui Gioacchino da Fiore; în literatura anglo-normandă și franceză se constată avîntul poeziei bisericesti care folosește pe scară largă motivele unor legende: așa de pildă, în legenda sfîntului Graal transpare atitudinea ostilă față de femeie. În literatura engleză un loc important este acordat redării insistente a patimilor spre a se aminti de caracterul trecător a tot ce există. În arhitectură sînt subliniate prin toate mijloacele componentele verticale, iar în pictură și sculptură orientările realiste se află în mod evident în regres, repliindu-se în fața excesivei stilizări a goticului tîrziu. Cultura acestei perioade, ale cărei începuturi se situează la jumătatea secolului al XIII-lea, a întrerupt treptat linia de dezvoltare a artei medievale ce se conturase clar ca urmare a avîntului luat de viața comunală în secolul al XII-lea. Datorită activizării tradițiilor feudale ai căror purtători erau cercurile cavalierești și cele ale patriciatului, această linie a rămas în cele din urmă izolată. Scolastica și goticul matur au anulat la ea tot ce era „grecesc” și ce ar fi putut avea profunde urmări dacă spiritualismul gotic n-ar fi absorbit cîte puțin din raționalismul și din clasicismul medieval.

Care să fie deci relația dintre cultura din ducento și cea a goticului timpuriu? Iată întrebarea care stă în fața cercetătorului culturii italiene din secolul al XIII-lea. Că această cultură nu poate fi cu totul izolată de cea gotică timpurie a Europei în general, ne apare absolut neîndoielnic. Dar și mai indiscutabil este faptul că această cultură depășește cadrul tradițional, dobîndind deja o nouă calitate. Nici Anglia, nici Germania, nici Franța n-au dat naștere în perioada discutată unui Dante, unui Giotto, unui Niccolo Pi-

sano. În operele acestor artiști, esențial este faptul că ei au pus bazele unei arte noi ce avea să cunoască o deplină înflorire abia în epoca Renașterii.

Între cultura gotică timpurie din Franța și cultura din ducento există o sumedenie de fire nevăzute. Între propovăduirea sărăciei de către cistercieni, pe de o parte, și de către franciscani pe de alta, ca și între vederile lui Bernard de Clairvaux și Francisc din Assisi există multe lucruri comune. Mama sfântului Francisc era de origine provensală, iar tatăl său întreținea relații comerciale active cu Franța. Tînărul cunoștea foarte bine lirica provensală și eposul cavaleresc. Din aceste surse a împrumutat el imaginile delicate și emoționante, de coloratură sentimentală, atît de îndrăgite de el, și tot de aici a împrumutat cultul iubirii și epitetele frecvente în viața cavalerască de zi cu zi.

Considerabilă a fost influența literaturii franceze și asupra scriitorilor laici. În Italia, s-a bucurat de o imensă popularitate „Romanul rozei” de Guillaume de Lorris și de Jean de Meung, operă ce a făcut obiectul multor imitații. Poeții care au aderat la *dolce stil nuovo* erau tributari scriitorilor provensali care îi familiarizaseră cu lumea alegoriilor abstracte și cu eticheta de curte prevăzută pentru „slujirea frumoasei doamne”. Influența liricii franceze de dragoste s-a exercitat din plin și asupra lui Jacopone da Todi. Dar la el, ca și la poeții dulcelui stil nou, se afirmă o atitudine mult mai individualistă față de materialul lexical și o emoționalitate mai autentică, pornită din adîncul inimii și dictată de trăirile proprii. Legăturile lui Dante cu literatura franceză sînt, de asemenea, incontestabile, dar ele nu determină cîtuși de puțin reprezentările sale artistice întrucît acestea sînt înveșmîntate în formele unei materialități palpabile, neîntîlnite în întregul Ev Mediu. La fel de neîndoielnică este și existența unor puncte de contact nemijlocit între arta franceză și cea italiană la nivelul secolului al XIII-lea. Desigur, 20



și Niccolo și Giovanni Pisano cunoșteau foarte bine plastica gotică care le-a dat o serie de puternice impulsuri creatoare; și, firește, un imens rol a avut, în istoria arhitecturii din ducento, arta construcțiilor gotice. Mult mai anevoie este, însă, să se poată urmări fire care să ducă de la arta gotică la Arnolfo di Cambio, la Cavallini și la Giotto. Lucrările acestora ies cu totul din cadrul stilului gotic. Ei au foarte puține lucruri comune cu operele goticului francez contemporan, iar asemănarea cu plastica monumentală franceză din ultima parte a secolului al XII-lea și din prima parte a secolului următor este nu numai extrem de vagă, dar și greu de explicat dacă ținem seama că între operele respective se interpune un interval de timp de aproape o sută de ani.

Iată de ce nu considerăm înflorirea artei italiene din ultima parte a secolului al XIII-lea și din prima parte a celui următor ca pe o simplă continuare a avântului luat de cultura artistică a întregii Europe apusene în secolul al XII-lea. În timpul când activau cei doi Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini și Giotto, goticul timpuriu era de mult o etapă consumată, iar cât privește goticul matur, acesta viza deja cu totul alte perspective. Fapt este că din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, ritmurile de dezvoltare proprii Italiei și restului Europei încetează să mai coincidă. În Europa se instaurează dominația stilului gotic matur, în timp ce în Italia ia ființă puternica mișcare a Protorenașterii. Și deși aceasta din urmă este întreruptă de „reacția gotică” a secolului al XIV-lea, tendințele umaniste nu sînt împiedicate să-și continue evoluția. Umanismul din trecento este succesorul firesc al Protorenașterii din ducento. Între acestea nu există acea prăpastie care desparte, în Europa de nord, goticul timpuriu, cu caracterul lui oarecum clasicist, de Renaștere. Între cultura protorenascentistă și cea umanistă există o sumedenie de fire nevăzute; curentul protorenascentist nu este atenuat nici chiar în epoca creșterii influențelor gotice în arta italiană. Tocmai aceasta ne

și dă dreptul să numim cultura italiană a secolului al XIII-lea Protorenaștere. Fără să fie o cultură renascentistă propriu-zisă, ea pregătește terenul pentru aceasta, devansând astfel cu mult fenomenul respectiv în Europa gotică. Pentru Dante, Giotto și Giovanni Pisano nu pot fi găsiți termeni de comparație cât de cât apropiați în cultura goticului matur. Creația lor conține elemente ale unei noi calități.



# I. BAZELE SOCIAL-ECONOMICE ALE DUCENTO-ULUI ȘI TRECENTO-ULUI TIMPURIU

Datorită situației sale geografice favorabile, Italia s-a afirmat încă din secolul al XI-lea ca un mediator activ în comerțul dintre Răsărit și Apus<sup>5</sup>. Curățirea Mării Mediterane de pirați și cruciadele din secolul al XII-lea au favorizat într-o măsură și mai mare rapida îmbogățire a orașelor italiene de pe litoral (Amalfi, Pisa, Genova, Veneția). Cîrînd, acest proces a cuprins orașele Lombardiei (Pavia, Milano, Piacenza) și pe cele ale Toscanei (Lucca, iar ceva mai tîrziu, Florența). Folosind cu abilitate lupta dintre papalitate și puterea imperială, orașele și-au cucerit libertatea. Ele s-au eliberat de sub jugul episcopilor germani și al guvernerilor imperiali, dobîndind o deplină autonomie. Tocmai aceste orașe libere (comune) au devenit centrele noii culturi orășenești. Concentrările de capital formate din comerțul cu teritoriile de peste mări, împreună cu circulația monetară și activitatea de credit au stimulat creșterea producției manufacturiere de breaslă și a agriculturii. Ajunși în orașe, țărani fugiți de pe moșii deveneau aici liberi, găsindu-și apoi de lucru în întreprinderile meșteșugărești. În funcție de creșterea rapidă a populației urbane, se accentua din an în an importanța orașelor libere care se transformau treptat în principala forță politică și economică a Italiei, capabile să se opună uneltirilor la care se dedau împărații și papii. Aceste orașe-state, ce-și extindeau puterea și asupra teritoriului dimprejur, au supraviețuit

atît dispariției ideii imperiale, medievale, cît și falimentului aspirației bisericii catolice la dominație mondială. Și tocmai între zidurile orașelor a luat ființă acea puternică mișcare de idei protorenascentistă care și-a găsit deplina afirmare în cultura Renașterii.

Dezvoltarea orașelor italiene prezintă un tablou foarte împestrit. De obicei ea a decurs într-o relație strînsă cu creșterea breslelor și cu consolidarea pozițiilor cercurilor largi meșteșugărești, antrenate în guvernarea comunei. Aceste cercuri democratice, afirmîndu-se ca principali promotori în lupta cu nobilimea feudală (granzii sau magnații), au format acea grupare populară (acel *pópolo*) care a luat puterea în mîinile sale într-o serie de importante orașe ale Italiei în decursul secolului al XIII-lea. Procesul, tipic pentru ducento, poate fi studiat cel mai bine pe baza exemplului celui mai proeminent, acela al Florenței, a cărei istorie concentrează ca într-un focar toate trăsăturile caracteristice ale perioadei studiate.

Prima mențiune despre breslele florentine datează din 1193 cînd ele nu jucau încă un rol politic cît de cît important<sup>6</sup>. Către anul 1267, șapte mari bresle constituiau deja o forță impunătoare. Ele uneau la un loc poporul avut (*pòpolo grasso*) — adică pe negustorii ce se ocupau cu producția și vînzarea țesăturilor de mătase și de lînă, pe bancheri, pe juriști, notari, medici, farmaciști și blănari. Acestor bresle mari (*arti maggiori*), în 1285 li s-au alăturat cinci bresle mijlocii (*arti mezzani*) în compoziția cărora intrau pînzarii, fierarii și metalurgiștii, olarii, tăbăcarii și curelarii, micii negustori, măcelarii și cizmarii. La 1292 s-au alcătuit, în sfîrșit, și nouă bresle mici (*arti minori*) care-i cuprindeau pe birtași, undelemnari, brînzari, sārari, armurieri, lăcătuși, cărăuși, tîmplari, brutari ș. a. m. d. Astfel, s-a format în mod treptat acel sistem din care s-au detașat, către sfîrșitul secolului al XIII-lea, aproape toate organele administrației și care s-a transformat într-o forță social-politică hotărîtoare. Cei care aparțineau breslelor aveau dreptul să ocupe funcții adminis-



trative; cei care nu făceau parte din ele erau lipsiți de drepturi politice. În afara breslelor se afla „poporul slab”, adică sărac (*pòpolo minuto*) — format din meseriașii cei mai scăpătați și din lucrătorii dependenți economic. În afara breslelor a rămas și aristocrația prigonită.

Ar fi o greșeală să se creadă că între cele douăzeci și una de bresle ar fi existat o deplină egalitate în drepturi. De fapt, întreaga putere era concentrată în mâinile reprezentanților breslelor mari care dețineau toate pozițiile cheie. La drept vorbind, interesele lor economice determinau principala linie politică a Signoriei florentine. Tocmai acest *pòpolo grasso* dădea tonul în toate. Din rîndurile sale s-au afirmat acei străluciți oameni de acțiune care, în ciuda cadrului strîmt al breslelor, au știut să desfășoare o clocotitoare activitate economică ce, prin caracterul și amploarea ei, constituia un element absolut nou pe fundalul vieții economice medievale.

În comparație cu breslele din Germania, cele italiene și, în speță, cele florentine acordau membrilor lor o libertate de acțiune incomparabil mai mare. Deși perioada de ucenicie se prelungea aici zece-doisprezece ani, învățăcelul putea uza de o independență relativă: el trăia adesea separat, putea să se căsătorească și nu era obligat să prezinte o „capodoperă” pentru dobîndirea titlului de maestru<sup>7</sup>. În procesul dezvoltării producției care se baza îndeosebi pe fabricarea postavurilor pe principii capitaliste, a început să apară foarte curînd o diferențiere între membrii breslei. Dependența economică a breslelor mici de cele mari se întărea de la un an la altul. Negustorul-antreprenor acapara în mâinile sale întreaga producție: el cumpăra materia primă, o distribuia dărcitorilor, torcătorilor, țesătorilor, boiangiilor, îi aproviziona pe toți aceștia cu războaie de țesut și alte utilaje, după care desfăcea producția-marfă vîrînd partea leului din profit în propriul buzunar. În mod formal, el era un membru al breslei ca și meșteșugarii ce depindeau de el economic, dar de fapt el

să întoarcă totdeauna rigoarea statutelor breslelor împotriva acelor care sufereau în primul rând și mai mult ca oricând de pe urma încălcării lor.

Deși breslele au fost o frână în calea dezvoltării relațiilor capitaliste, ele n-au fost în stare să le întârzie. De-a lungul secolului al XIII-lea, în marile orașe italiene se constată o creștere uriașă a capitalurilor. Aceste capitaluri se formează cu precădere de pe urma comerțului, iar mai târziu și a industriei. Negustorii care călătoreau în Răsărit și în Apus au facilitat în mare măsură lărgirea orizontului italienilor. Ei se întorceau în orașele de baștină îmbogățiți cu experiența unor îndepărtate călătorii în Imperiul bizantin și în orașele Europei medievale. Confruntându-se, de-a lungul nesfârșitelor lor peregrinări, cu mii de primejdii și obstacole, ei și-au dezvoltat o voință de fier, o energie de nezdruccinat, pasiunea pentru aventuri pline de risc, curajul și stăpânirea de sine. În același timp ei se pricepeau să cîntărească exact șansele de succes sau posibilitățile de eșec. Știau să se descurce admirabil într-o situație pe care o supuneau unei analize bazate pe argumente raționale. Acest tip de negustor, ieșit din mediul rutinier, îngust, al societății medievale, a devenit prototipul omului nou căruia îi aparținea viitorul și care a început să joace, către sfîrșitul secolului al XIII-lea, în comunele italiene, un activ rol de conducere.

Printre operațiile comerciale, un loc de frunte l-au ocupat foarte de timpuriu cele bancare, evaluate din cămătăria medievală<sup>8</sup>. Cum o demonstrează un fragment dintr-un registru bancar din 1211, ajuns pînă la noi, încă din această vreme, băncile executau la Florența operații tehnice extrem de complicate<sup>9</sup>. Numai rareori chestiunile bancare erau practicate de sine stătător. De obicei, ele erau legate de întreprinderile comerciale sau industriale pentru ca, în acest fel, să fie diminuat pericolul unui faliment care, în condițiile instabilității noilor relații economice din secolele XIII-XIV, amenința orice întreprindere bancară, inclusiv pe cele mai puternice. La Florența, firmele bancare de frunte nu aparțineau breslei *cambiato-* 26



res, adică zarafilor, ci breslei *calimala* care-i unea pe marii negustori și fabricanți de postavuri. În urma unor abile operații de credit, băncile au izbutit, într-un timp scurt, să transfere în buzunarele comercianților averile, acumulate de veacuri, ale feudalilor. Băncile au ajutat burghezia să acapareze pământuri, bunuri imobiliare și alte valori materiale, au ajutat-o să ruineze familiile magnatilor. Ele acordau împrumuturi în bani regelui englez, împăratului german, regelui francez, papiilor. Agenții băncilor cutreierau toate țările căutând condiții pentru o cât mai profitabilă plasare a banilor și raportând fără zăbavă patronilor tot ce au văzut și au auzit. Și, totuși, aceste practici nu garantau băncile împotriva crahurilor sistematice care zdruncinau întreaga economie a orașului. În secolul al XIII-lea, consecințe deosebit de grele au avut falimentele date de Buonsignori din Siena și de firmele Scali, Amieri și *figlioli Petri* din Florența. În secolul al XIV-lea, un larg ecou în cercurile economice a avut crahul suferit de familiile de bancheri Bardi și Peruzzi, ruinați în anul 1342 din cauza întreruperii plăților de către coroana engleză<sup>10</sup>. Singură casa Bardi a pierdut, după spusele lui Villani, aproape 13.500.000 lire aur. Aceste crahuri bancare și altele asemănătoare n-au împiedicat însă operațiile de credit să ia an de an proporții tot mai mari, devenind baza înfloririi economice a Florenței care a ajuns treptat bancherul oficial al curții papale. Bătînd în 1252 o monedă de aur proprie (*fiorino d'oro*), Florența a creat implicit un solid fundament pentru operațiile sale financiare. Fiorinul ei a cunoscut o rapidă răspîndire în Apus și în Răsărit, devenind etalonul de bază al valorilor. Băncile florentine aveau faimă în toată lumea și capacitatea lor de creditare făcea obiectul invidiei generale. În 1310, familia Peruzzi avea în circuit aproape 1.230.000 lire aur, iar zece ani mai târziu, Casa Bardi era în măsură să împrumute regelui englez 9.250.000 lire aur<sup>11</sup>. O asemenea concentrare a capitalurilor

27 permitea o largă finanțare a industriei care nu

întâmplător, la Florența, și-a atins stadiul depliei înfloriri sub forma manufacturii dispersate.

Producția de postavuri a fost principala ramură a industriei florentine<sup>12</sup>. Potrivit datelor furnizate de Villani, care era foarte informat, atelierele de postavuri din Florența au livrat în anul 1300 aproape 100.000 valuri de stofă, iar în anul 1338 numai 70-80.000 valuri, dar de o valoare dublă, echivalentă exorbitantei sume de 16.000.000 ruble aur<sup>13</sup>. O treime din această sumă a mers la plata salariilor, în procesul de producție fiind antrenați aproape 30.000 de oameni, adică aproximativ o treime din întreaga populație a Florenței. Atelierele erau organizate pe baze capitaliste. Ele erau conduse de companiile comerciale care-i aprovizionau pe muncitori cu mijloace de producție și cu materii prime și care desfăceau marfa produsă pe piață. Ca în orice producție capitalistă, marile ateliere le înghițeau pe cele mărunte, ceea ce nu a scăpat atenției aceluiași Villani<sup>14</sup> care a văzut în aceasta un fenomen progresist ce favoriza optimizarea calității postavurilor și raționalizarea procesului de producție. Acest proces era împărțit într-o serie de etape bine diferențiate, în funcție de specificul muncii prestate de dărăcitori, torcători, țesători, vopsitori, vâlțuitori și de muncitorii cu ziua. Dar întrucât anumite etape în prelucrarea lînii erau dispersate din punct de vedere teritorial, și nu unite ca într-o fabrică de astăzi, procesul de producție suferea de o vădită lipsă de coordonare. De pildă, lîna și postavul făcut din ea erau transportate de cîteva ori de la oraș la sat și de acolo înapoi la oraș, iar aici dintr-un loc în altul, în funcție de adresa la care locuia un meșteșugar sau altul<sup>15</sup>. Și totuși, acest sistem de producție era, pentru Europa secolelor XIII-XIV, cel mai puternic și cel mai eficient. În cadrul lui s-au format treptat acele uzanțe capitaliste care au zdruncinat vechiul sistem economic și care au contribuit la transformarea conștiinței oamenilor în direcția unei tot mai depline emancipări față de rutina și închistarea medievală. Operațiunile bancare și comerciale au jucat un rol revoluționar, 28



subordonând circuitului lor ce devenea din an în an tot mai rapid, acțiunile omenești care dobândeau nu numai o anvergură mult mai largă decât în epoca anterioară, dar și un timbru mai individual ce depășea impersonalul caracter corporatist de breaslă.

Pătrunderea capitalului în agricultură, de-a lungul secolelor XIII-XIV, a schimbat, de asemenea, aspectul statului<sup>16</sup>. Marx a fost primul care a remarcat faptul de importanță capitală că „în Italia, unde producția capitalistă s-a dezvoltat cel mai devreme, tot cel mai devreme s-au destrămat și relațiile iobăgiste”.<sup>\*</sup> Încă din anii 80 ai secolului al XIII, la Florența și Bologna, țăranii au început să se elibereze din starea de dependență iobăgistă. Răscumpărat de către „*pòpolo grasso*” de la cler și de la aristocrația feudală ruinată economic, pământul a devenit obiectul unei gospodăririi mai raționale.

Țăranii iobagi ori s-au strămutat la oraș unde și-au dobândit libertatea și unde i-a înghițit rapid industria în plină dezvoltare, ori au devenit proprietari liberi, obligați față de feudal să-i plătească mai cu seamă sume de bani. Totodată s-a desfășurat procesul transformării țăranilor legați de pământ în arendași și mai ales în arendași-dijmași. Sub influența noilor relații bănești, vechiul sistem conservator al economiei naturale a dispărut în mod treptat, așa încât ferma de tip italian a devenit în curând un model de urmat și pentru alte țări. Între oraș și districtul din jur (*contadó*) începe să se statornicească o legătură din ce în ce mai strânsă. Feudalii s-au strămutat în orașe unde au început să aibă interese pur urbane. Tînăra burghezie cumpărîndu-le moșiile, s-a familiarizat cu viața de la țară, iar micii proprietari, stabiliți la oraș, deveneau meșteșugari fără să renunțe de obicei la pământ, și continuînd să-l cultive și să se folosească de roadele lui<sup>17</sup>. Această apropiere a orașului de sat imprima o pecete deosebită întregii

---

29      \* K. Marx, *Capitalul*, (Ediția rusă), Gospolitizdat, 1953, T. I. p. 721.

vieți. S-a statornicit un anumit echilibru între elementele culturii orășenești și cele sătești. Omul a gustat din farmecul vieții de oraș care-l ademenea prin noutate, prin bogăție și complexitate spirituală. Dar în același timp, el continua să aibă preocupările specifice mediului sătesc din jur, a cărui economie a exercitat o foarte puternică influență asupra orașului.

Schimbările social-economice din secolul al XIII-lea au fost atât de profunde încât ele au condus, într-o serie de regiuni ale Italiei, la o schimbare radicală a structurii de clasă a societății. Aceasta a început să dobândească un caracter tot mai diferențiat și relațiile capitaliste ce luau naștere au dus la stratificarea populației din orașe și din jurul lor în grupări cu caracter de clasă destul de net delimitate și ale căror interese antagoniste au generat o ascuțită luptă politică. Comuna italiană din secolele XIII—XIV poate fi asemuită cu un cazan în clocot. Istoria ei este plină de interminabile lupte între nobilimea feudală și *popolani*, între marii meșteșugari și cei mărunți, între meșterii breslelor și lucrătorii fără drepturi<sup>18</sup>. Cel mai adesea, aceste ciocniri îmbrăcau forma luptei dintre ghibelini și guelfi, mascînd esența lor de clasă în spatele unor interese fracționiste.

În secolul al XIII-lea, feudalii constituiau o clasă urmărită de soartă, care pierdea o poziție după alta. Nefiind în stare să se adapteze la noua situație economică, vechea aristocrație s-a văzut ruinată. Ea a fost constrînsă de situație să-și vîndă moșiile și averile acumulate de veacuri. Mulți granzi, fiind conștienți de lipsa de perspectivă a luptei cu comuna, s-au strămutat în orașe, s-au grupat acolo în „asociații ale turnurilor” (*consorterie delle torri*), s-au unit într-o „comunitate cavalească” specială (*commune militum*), s-au înrudit cu negustorii bogați, s-au străduit să se strecoare în bresle, și-au investit ultimele lor economii în întreprinderi bancare și industriale. Dar, în ciuda tuturor străduințelor, uneltirilor și intrigilor, ei n-au reușit să prindă rădăcini adînci în 30



oraș. Legislația politică era îndreptată cu precădere împotriva lor. Emiterea în 1293 a așa-ziselor „*Ordinamenti di giustizia*” (Reglementările justiției) condiționa participarea la conducerea politică prin apartenența la bresle. Persoanele cu titluri nobiliare nu aveau dreptul să aleagă și să fie alese. Mai mult, pentru cele mai mici delikte erau pasibile de grele pedepse, membrii familiilor celor condamnați purtând o răspundere solidară cu aceștia. Modificările aduse în 1295 la „Reglementările” justiției i-au repus, ce-i drept, pe granzi în drepturi, dar nu le-a restituit puterea din trecut. O parte din granzi, cei care au trecut la metode mai avansate de gospodărie, au început să se contopească cu marea burghezie îngroșând rîndurile „poporului gras”, în timp ce partea acelor care au continuat să se încăpățîneze și să rămână puternic atașați tradițiilor, fie că au pierit, fie că lîncezeau, sau adoptau fără încetare o atitudine de frondă, făcînd front comun cu micii meșteșugari. Aceste cercuri se manifestau ca purtătorii ideologiei celei mai conservatoare. Ele se cramponau de vechea înțelegere a religiei, de modul de viață tradițional, de cutumele cavalierești. Din sînul lor apăreau de obicei ereziile cele mai retrograde care mărturiseau tendința către o rigidă conservare a vechiului, dînd naștere la haos și confuzie.

Cea mai largă grupare socială din comuna italiană o formau cercurile meșteșugarilor breslași căroro aveau să le aparțină majoritatea artiștilor Renașterii. Aceste cercuri constituiau baza democratică a comunei. La Florența, creșterea influenței lor a fost marcată de trei evenimente importante: reforma constitutivă din anul 1250 (așa-zisul *primo popolo*), crearea prioratului în 1282, ales de către membrii breslelor mari, și „Prevederile justiției”, în 1293, care acordau cetățenie cu drepturi depline membrilor tuturor celor douăzeci și una din bresle. De-a lungul secolului al XIII-lea, cercurile meșteșugărești se lăsau ușor antrenate în erezii. Din secolul al XIV-lea membrii lor se mani-

festă tot mai des ca „buni creștini”, pioși, păzitori ai moralității, păstrători ai tradițiilor patriarhale ale breslelor. Tot ce este nou îi sperie; ei se mulțumesc cu ceea ce au primit ca moștenire de la părinți. Ei manifestă cinste, dârzenie, au convingeri, dar orizontul le este mărginit. Nu este greu să le impui respect mai ales dacă le crezi iluzia că sînt o forță politică conducătoare. Deși țin mult la libertățile comunale, ei se împacă lesne cu pierderea lor, cu condiția ca tirania să le garanteze o existență liniștită și să-i ferească de bogătani care le provoacă simultan și ură și invidie. În ei se îmbină foarte bine naivitatea cu pragmatismul, dragostea pentru spectacolele somptuoase cu puritanismul, bogăția imaginației poetice cu luciditatea de toate zilele, umorul rafinat cu grosolănia primitivă.

Pătura socială cea mai de jos în comună o formau micii meșteșugari și muncitorii salariați. Aceștia din urmă aveau de suferit cel mai mult din cauza exploatării de către marile bresle de antreprenori. Formal, făceau și ei parte din bresle, mai precis erau înregistrați în ele, dar acest lucru era făcut numai cu scopul de a fi în mod definitiv legați de mîini și de picioare. De fapt, erau lipsiți de orice drepturi. Li se interzicea dreptul de asociere, de a organiza greve, de a participa la conducerea statului și a breslelor. Pentru ei exista o singură cale spre eliberare — lupta revoluționară. Astfel, în anii șaptezeci ai secolului al XIV-lea, ei au pornit pe această cale (răscoala muncitorilor lînari din Perugia, în mai 1371, mișcarea populară din Cortona, în iunie 1371, răscoala „oropsiților” din Siena, în iulie 1371, în sfîrșit, renumita răscoală a ciompilor la Florența, în anul 1378)<sup>19</sup>. Toate aceste mișcări revoluționare au sfîrșit prin a fi înăbușite. Dar faptul în sine că ele au avut loc în secolul al XIV-lea este cea mai bună mărturie a creșterii numerice a celui grup social care s-a manifestat pentru prima oară pe arena istorică în orașele Italiei, unde noile relații capitaliste s-au conturat cu cea mai mare 32



pregnanță. Întrucât exploatarea apăsa cu întreaga ei greutate asupra umerilor muncitorilor salariați, era și firesc ca ereziile „plebeiano-revoluționare” să se bucure de un dozebit succes tocmai în mediul acestora. Frământările sociale mai îmbrăcau încă în secolele XIII-XIV forma unor căutări pur religioase. Iar aceste căutări își aveau totdeauna originea în nemulțumirile stîrnite de orînduirea socială sau în starea de lucruri din biserica catolică însetată de putere și cîștig. Masele largi, avînd toate motivele să fie nemulțumite de traiul lor, erau puternic contaminate de ideile eretice care stîrneau entuziasm prin noutate și curaj.

Rolul conducător în comunele orășenești din secolele XIII-XIV l-a jucat, fără îndoială, „poporul gras”, adică reprezentanții marilor bresle care-i uneau pe negustori, pe patroni și pe bancheri. Aceștia formau cele mai influente cercuri sociale.<sup>20</sup> Lor le aparținea de fapt întreaga putere, ele dădeau tonul, se simțeau stăpîinii vieții, ocupînd locul nobilimii feudale pe care o înlăturau. Intrînd în diferite grupări, aceste cercuri țineau strîns puterea în mîini, ferind-o cu strășnicie de acțiunile muncitorilor salariați și ale granzilor. Dacă, adesea, cu aceștia din urmă acceptau diverse compromisuri, cu cei dintîi nu intrau în nici un fel de tranzacții. În schimb, se străduiau în permanență să întrețină relații bune cu meșteșugarii breslași, știind să le dea acestora cu abilitate iluzia democrației. Mari maeștri ai intrigii politice, acești potentăți au eliberat politica de toate rămășițele eticii medievale și au ridicat-o la nivelul unei înalte „arte”, pregătind terenul pentru teoriile lui Machiavelli.

Negustorii și patronii bogați, asociați de obicei în companii, duceau un mod de trai pe picior mare, cu totul neobișnuit pentru orașul medieval, ce se deosebea net de modul de viață modest al meșteșugarilor. Averile imense concentrate în mîinile lor constituiau un fenomen absolut nou pe fundalul economiei medievale, dînd naștere credinței naive în omnipotența banilor. Deoarece nu

existau edificii publice, acești negustori îi primeau adesea în propriile lor *palazzo* pe regii sosiți la Florența și care se bucurau de multă ospitalitate. Stăpânii acestor *palazzo* locuiau la etajele superioare. La parter se aflau prăvăliile, depozitele și birourile. Aici se adunau din toate colțurile lumii nenumărați agenți, aducând știri privind afacerile, aici era o forfotă permanentă, se puteau auzi diferite graiuri și idiomuri, zornăitul monedelor pe tejghele și nu încetau niciodată discuțiile și certurile. În schimb, în partea superioară a palatelor domneau calmul și liniștea. Autoritatea capului familiei era atât de mare încât lui i se subordonau toți, de la slugi până la copii și soție. El îi domina cu aceeași autoritate cu care îi conducea, în orele de muncă, pe nenumărații săi subalterni. Dar puterea lui se întindea și mai mult, cuprinzând și organele conducerii de stat. Priponindu-și calul lângă Palazzo della Signoria, el urca încet treptele scării plin de simțul propriei demnități. În sala de ședințe hotăra împreună cu alți reprezentanți ai „poporului gras”, toate chestiunile de răspundere ale statului — problema păcii și a războiului, importante probleme de politică, destinele oamenilor. Pe unii îi trimitea în exil, altora le acorda amnistie, la alții le aplica amenzi. El ducea tratative cu solii trimiși de regele Neapolului, de regele Franței, de papă, și toți aceștia înțelegeau foarte bine cu ce forță aveau de-a face în persoana Signoriei florentine care era alcătuită din acei „oameni noi” („*gente nuova*”), după expresia lui Dante, cărora le aparținea viitorul și care puteau spune cu îndrăzneală: „Statul sîntem noi”.

Cum s-a arătat mai sus, negustorii și patronii intrați în componența marilor bresle erau elementele sociale cele mai influente ale comunei. Lungile lor călătorii le-au îmbogățit experiența. Tocmai în mediul lor au început să se formeze caractere tari și posesive, cu individualități pronunțate, călite în afaceri pline de risc, în călătorii care implicau mii de primejdii, în ascutite lupte politice. Atașați puternic unor interese lumești și dornici



de îmbogățire, acești oameni își organizau viața exclusiv pe baza unor calcule pur pămîntești. Pentru a-și atinge scopurile propuse, ei nu se dădeau în lături de a folosi orice mijloace, recurgînd frecvent la asasinatul politic și la corupere. Cuprinși de setea de profit, îi exploatau crunt pe muncitori și nu le repugna nici negoțul cu sclavi. Se străduiau să forțeze norocul prin realizări datorate propriilor calități (*virtù*), studiau realitatea înconjurătoare pentru ca, pe baza analizei și a cumpănirii diferiților factori, s-o stăpînească pe deplin. Ei sînt cei care au început pentru prima oară să adopte o atitudine critică față de lume și să se elibereze de tirania tradițiilor. În secolul al XIII-lea, ei s-au hotărît să pună în mod deschis sub semnul întrebării dogmele de bază ale credinței (erezia epicureică). În secolul al XIV-lea, însă, s-au potolit, ascunzînd sub masca pioșeniei scepticismul care nu mergea mai departe de atacurile sarcastice împotriva clerului. În pofida slăbirii sau, mai bine-zis, în pofida laicizării religiozității lor, biserica a fost recunoscută de ei ca o instituție indispensabilă, față de care au manifestat toate semnele posibile de atenție și în care vedeau o garanție împotriva dezordinii sociale. Principalele lor interese erau concentrate în afacerile de negoț, în problemele de morală a vieții, în activitatea intelectuală și în artă. Monumentele antice, studiile umaniste, căutarea unor modalități noi în literatură și artă — toate acestea își aflau în mediul lor un foarte viu ecou. Ei întruchipau un talent strălucit și multilateralitate, în multe privințe anticipînd tipul albertian de *uomo universale*. Hotărîți și curajoși, acești *merchant adventurers* (negustori-aventurieri) erau deosebit de belicoși, însușire străină patriciatului de mai tîrziu. Prin toată înfățișarea lor exterioară, acești burghezi aspirau să le semene nobilelor, participînd la turnire, cîntînd-o în versuri pe „frumoasa doamnă”, participînd la vînătoarea cu șoimi. Dar la toate aceste „virtuți feudale” ei asociau și trăsături noi — pragmatism, instrucție, spirit între-

prinzător. Ei se grăbeau să trăiască. Anul li se părea scurt (cu începere din secolul al XIV-lea, în orașele italiene, orologiile din turnuri încep să bată orele); în acțiunile lor au apărut măsura și calculul, necunoscute lumii feudale. Tocmai acest tip social a determinat în multe privințe acele profunde schimbări din lumea ideilor care s-au impus în secolele XIII—XIV și care s-au dovedit a fi primele licăriri ale Renașterii.



## II: CULTURA DIN DUCENTO ȘI DIN TRECENTO-UL TIMPURIU

Cultura din ducento și trecento s-a format în cadrul strict orășenesc, pe terenul orașelor libere. Începînd cu secolul al XIV-lea, ea a început să găsească adăpost și la curțile tiranilor (mai amănunțit despre tirani, a se vedea vol. II al prezentei lucrări). Proveniți, în majoritatea cazurilor, din mediul feudal, tiranii erau de obicei demagogi experimentați care acționau în interesul unor grupări burgheze. Prin această, între tiranie și oligarhia comunei erau întinse cu ușurință punți. Astfel se explică, în parte, de ce unele cercuri comerciale se împăcau așa de ușor cu instaurarea puterii tiraniei. Dar în pofida apropierii dintre aceste două forme politice, nu trebuie nesocotit faptul că tirania a fost o etapă secundară, iar comuna o etapă primordială a dezvoltării. Acest lucru este cu atît mai demn de luat în considerație cu cît sistemul breslelor a făcut posibilă păstrarea unei legături organice vii între clasa conducătoare și masele meșteșugarilor. Acest sistem a asigurat completarea rîndurilor artiștilor proveniți din poporul de jos și care împărtășeau năzuințele și interesele acestuia. El a colorat întreaga ideologie în tonuri democratice și a împiedicat ruperea bruscă a artei de meșteșug care constituia el însuși, pe atunci, una din formele artei. Tocmai din aceste cauze, cultura Renașterii a avut atît de puternice rădăcini populare.

Cultura din ducento prezintă contradicții la fel de viu exprimate ca și viața socială a acestei epoci. Potrivit esenței sale, ea a fost cultura unei perioade de tranziție când se prăbușeau vechile temeuri seculare, în locul lor afirmându-se idei sociale și artistice noi. Numai că acest nou, ori se acomoda cu vechiul, ori îmbrăca forme tradiționale ce purtau pecetea medievală.

Relațiile capitaliste au apărut în secolul al XIII-lea, dar au devenit dominante numai la Florența, în timp ce în majoritatea celorlalte orașe, precumpănea sistemul feudal. Regiuni întregi (de pildă, Italia meridională) au rămas neatinse de puternicul avânt economic. De asemenea, statele aflate la mari distanțe de orașe continuau și ele modul de viață pur medieval. Nobilimea feudală a știut ca pînă și la Florența să-și apere multe din pozițiile sale, cît privește alte orașe (de pildă, Neapole, Ferrara, Verona), ea a continuat adesea să joace rolul conducător, exercitînd o profundă influență asupra „poporului gras”. Cu toate că în comune se întăreau pozițiile cercurilor democratice, concomitent se accentuau fără oprire tendințele către formarea acelei oligarhii din rîndul căreia, cu timpul, aveau să se recruteze mulți tirani. Biserica ținea și ea cu strășnicie la poziția sa privilegiată, dar a trebuit, tot mai des, să facă unele concesii și politica ei a devenit tot mai suplă. Religia a rămas ca și în trecut o parte substanțială a concepției despre lume, dar treptat a pierdut caracterul normativ, fiind serios zdruncinată de ereziile burgheze și revoluționar plebee. Cu toate că filosofia s-a drapat cu toga scolasticii, sub presiunea exigențelor impuse de experiență și logică, ea a fost constrînsă ca în multe privințe să-și reconsidere tezele. Știința despre stat a continuat să se dezvolte în patul lui Procust pe care-l reprezentau ideile bisericești și imperiale, dar aceasta nu l-a putut împiedica pe Marsilio din Padova să avanseze teza despre autonomia statului. Deși era stînjenită de tradiție și de vechea autoritate, istoriografia a început să fie pătrunsă de un spirit nou, interesîndu-se nu atît de începutul și sfîrșitul universului, ca pînă 38



atunci, cît de evenimentele contemporane pe care a învățat să le înfățișeze cu o precizie incomparabil mai mare decît în epoca anterioară. Gîndurile despre cer n-au împiedicat apariția primelor mlađițe sfioase ale umanismului, iar credința în autoritatea bisericii n-a putut să bareze calea căutărilor unei noi morale. Cu toată dominația canoanelor convenționale ale liricii provenșale, în creația poetică, și-a croit tot mai puternic drum o tendință nouă care a impus, alături de genialul Dante, o pleiadă de talentați poeți care au întruchipat în imagini luminoase sentimentele și emoțiile lor individuale. În sfîrșit, un puternic curent inspirat din viață a apărut și în artă, el crescînd și lărgindu-se în luptă cu bizantinismul ce se perima încet-încet și cu influențele gotice pătrunse din Franța și care amenințau să dizolve elementele „realismului” protorenascentist în splritualismul gotic și în stilizare. Astfel, în ducento, vechiul și noul se ciocneau la fiecare pas. Și tocmai din această coliziune s-a născut acel grandios patos creator care a dobîndit forma clasică de expresie în „Divina comedia” și în frescele Capelei dell'Arena.

Unul dintre fenomenele cele mai tipice pentru secolele XII—XIII l-au constituit ereziile<sup>21</sup>. Primul avînt luat de mișcarea eretică a avut loc încă din secolul al XI-lea (pataria), al doilea val cuprinde aproape o sută de ani — de la jumătatea secolului al XII-lea pînă la jumătatea celui următor. Din acest moment, valul ereziilor începe să scadă și în veacul următor ele nu mai joacă un rol cît de cît important. Erezia nu era altceva decît o religie opusă bisericii dominante și născută din protestul unor categorii mai largi. Ereziiile au apărut în Persia, pe terenul mazdeismului cu dualismul lui net exprimat. De acolo, ele au pătruns în Imperiul bizantin și de aici, în Bulgaria (bogomilii). În Italia, ideile eretice au fost colportate de neguțătorii care au călătorit în țările răsăritene. Un teren deosebit de propice au găsit ereziile în orașele italiene. În clasele avute, de cel mai mare succes se bucura latura dogmatică a ereziilor, iar în păturile de jos — motivele „comu-

niste". „Comunismul religios sub forma ideii «împărăției divine» care urma să vină și să aducă cu sine egalitatea, și-a făcut apariția încă în utopiile creștinismului timpuriu, dar nu a putut prinde rădăcini fiindcă a fost lipsit de un mediu social adecvat. În comune, acest teren a apărut, și evanghelia — a cărei citire nemediată de cler făcea parte din programul fiecărei erezii — oferea o mulțime de argumente pentru sprijinirea ideilor comuniste religioase"<sup>22</sup>. Procesul de îmbogățire a claselor stăpânitoare, însoțit de procesul proletarizării muncitorilor salariați, lipsiți de mijloacele de producție, a condus către o rapidă stratificare socială a comunei, ceea ce a dus la nemulțumiri sociale care au îmbrăcat forma ereziei. În evanghelie și în „viața apostolilor", masele largi căutau un punct de sprijin pentru lupta contra inegalității de clasă ce se accentua cu fiecare an în cadrul comunelor. La aceasta se adăuga și protestul împotriva laicizării bisericii cufundate în păcate. Nepotismul, simonia și concubinajul, răspândite pe scară mare în rîndurile clerului, au stîrnit o vie condamnare din partea enoriașilor. În sfîrșit, căutarea libertății religioase, condiționată de faptul că individualismul economic producea în mod inevitabil individualism religios a fost una din cauzele importante care au dus la larga răspîndire a ereziilor. Între dogma religioasă și noul sistem economic apăreau de la un an la altul contradicții tot mai profunde. Fiecare, în funcție de înclinațiile sale individuale, își alegea propria cale. Un enoriaș din Parma s-a claustrat într-o biserică cisterciană pentru a scrie acolo profețiile sale. Altul, un prieten al minorităților, a întemeiat o religie numai „pentru sine" (sibi ipsi vivebat)<sup>23</sup>; un al treilea a aderat la frăția apostolică; un al patrulea la valdenzi, un altul la arnoldiști ș.a.m.d. Această recrudescență religioasă era o dovadă a profundelor prefaceri și frământări sociale. La ea au participat toate clasele societății: și cercurile nobilimii feudale, și „poporul gras", și meșteșugarii și păturile proletare. Și numai cu începere de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, după luarea definitivă a pu-



terii în mâinile sale, burghezia și grupurile meșteșugărești alăturate ei s-au depărtat de mișcarea eretică, acceptând fără echivoc principalele dogme bisericești.

Catarii, valdenzii, arnoldiștii, vilhelmiștii, flagelanții — toți aceștia luptau pentru dreptul de alegere a confesiunii; pentru toți, ascetismul era baza concepției despre lume; toți se adresau evangheliei în căutarea adevărului etern; toți tunau și fulgerau împotriva bisericii a cărei „laicizare” le provoca un sentiment de profundă indignare. Pentru catari existau trei dușmani de moarte: lumea, trupul și diavolul. După părerea lor, diavolul ducea o luptă perpetuă cu Dumnezeu. După chipul și asemănarea celui dintâi, a fost creat trupul, iar după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, a fost creat sufletul. De aici provenea veșnica lor vrajbă. Valdenzii propovăduiau acceptarea sărăciei și negau multe dintre formele liturgice. Cât privește secta flagelanților, apărută în jurul anului 1260, aceasta cultiva autoflagelarea cu scopul mortificării trupului și al pocăirii.

Nici una dintre aceste secte eretice nu mergea mai departe de opoziția pasivă față de biserica catolică. Prin aceasta, ele se deosebeau substanțial de „Frații apostolici” ai căror conducători, unindu-se cu țărani răsculați, formulau revendicări mult mai radicale. De astă dată, avem de-a face cu acel nou tip de erezie „care era expresia directă a nevoilor resimțite de țărani și elementele plebeie și care, aproape totdeauna, se alia cu răscoala”<sup>\*</sup>.

Mișcarea „fraților apostolici” își avea obârșia în mediile țărănești. Odată cu dezvoltarea relațiilor marfă-bani, vechile forme ale exploatarei feudale (claca, dijma în natură) au început să fie înlocuite de altele noi, în bani (așa-numita comutație). În legătură cu aceasta, seniorii-feudali au sporit presiunea asupra țăranilor spre a obține o mărire a re-

41 <sup>\*</sup> Fr. Engels, *Krestianskaja volna. Ghermanii (Războiul țărănesc din Germania)*, (Ediția rusă) Gospolitizdat, 1953, p. 36.

devențelor în bani. Or, aceasta a dus, cum era și firesc, la creșterea nemulțumirilor maselor țărănești, rezultatul fiind izbucnirea spontană a răscoalelor țărănești. Prima răscoală a fost aceea a lui Fra Dolcino, în Italia, între anii 1304—1307. După ea, au urmat răscoala din Flandra, în anii 1323—1328, Jacqueria, în Franța, în anul 1358, și răscoala lui Wat Tyler din Anglia, la 1381. Răscoala lui Dolcino este interesantă nu numai prin faptul că, pentru secolul al XIV-lea, ea este cea mai timpurie, dar și prin faptul că mișcarea socială de masă se întrepătrundea deosebit de strâns cu mișcarea eretică.

Dolcino era discipolul și adeptul lui Segarelli care întemeiase secta „fraților apostolici” în jurul anului 1260. Originar dintr-un mic sat de lângă Parma, Segarelli, asemenea majorității altor eretici, propovăduia sărăcia absolută și ascetismul. Idealul lui era comunitatea creștină primitivă. Dar foarte curînd, erezia „apostolică” a început să se transforme din antibisericească în antifeudală. Segarelli propovăduia proprietatea în comun asupra averilor, chemînd la „o viață liberă și curată” ne-subordonată nimănui și fără muncă. Predicile lui au stîrnit o ură atît de înverșunată din partea patriciatului ecleziastic și orășenesc încît, la 18 iulie 1300, el a fost ars pe rug.

După moartea lui Segarelli, tactica „fraților apostolici” se schimbă radical. Stările de spirit penitento-ascetice, cererile de a se imita „viața apostolilor”, propovăduirea comunismului de consum au cedat locul luptei active care s-a transformat treptat în răscoală deschisă. Această întorsătură trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu activitatea lui Dolcino care a tras concluzii cu bătaie lungă din învățătura lui Segarelli. Originar din cercurile clerului sătesc, Dolcino excela printr-o minte ascuțită, printr-un larg orizont, avînd un caracter hotărît și curajos. În jurul său au început să se grupeze în grabă toți nemulțumiții de la sat și de la oraș care sufereau în primul rînd de pe urma grelei exploatare. Potrivit relatării unui izvor contemporan lui Dolcino (Bernard Guido, „Tratat despre secta apostolilor”), Dolcino îi considera ca „dușmani ai



săi și slugi ale diavolului" nu numai pe „clericii mireni și pe mulți din popor" (adică reprezentanți ai „poporului gras" — n.a.), ci „și puterea celor avuți și a tiranilor și pe toți călugării, mai cu seamă pe frații predicatori și pe minorii". Chiar și numai această enumerare a vrăjmașilor lui Dolcino este suficientă pentru a demonstra în ce direcție era îndreptată activitatea sa. Cum remarcă Marx, el „predica simplitatea creștinismului primitiv, comunitatea asupra averii, instaurarea republicii creștine, răsturnarea apostolilor laici și a bogățiilor în numele săracilor și al oprimaților..."\* De aceea, ar fi absolut nejust ca în caracterizarea lui Dolcino să ne limităm doar la stările lui de spirit (giacomiste), deoarece el a mers mult mai departe decât Giacomo del Fiore. Pentru Dolcino, „starea de desăvârșire" și „ultima împărăție" însemnau deja altceva decât „status monachorum" al abatelui din Calabria; însemna o „viață adevărată și desăvârșită" în care viața monahală este abolită și sînt reîntronate moravurile primelor obști apostolice. Căci atunci nu va exista nici cler, nici călugări și, în general, nici o putere stăpînitoare, și nu va exista nici proprietate, fiindcă „e mai bună sărăcia decât bogăția, este mai bine să trăiești fără nici o proprietate decât să ai moșii".

Concepțiile lui Dolcino, enunțate de Bernard Guido, aveau o asemenea forță de atracție, încît atunci cînd a ridicat, în Lombardia, steagul răscoalei, spre el au început să se îndrepte din toate părțile țărani oropsiți. În anul 1305, Dolcino s-a stabilit între Novara și Vercelli, iar la 10 martie 1306, s-a strămutat pe un munte aproape de granița cu Savoia. De aici, el a purtat o luptă disperată cu cruciații care-l înconjuraseră. Această luptă s-a sfîrșit, ca toate răscoalele țărănești din secolul al XIV-lea, printr-o înfrîngere. La 23 martie 1307, a început atacul general sfîrșit prin masacrarea în masă a tovarășilor de luptă, pe jumătate morți de foame, ai lui Dolcino. După torturi

\* „Arhiva K. Marx și F. Engels", VI, (Ediția rusă) 43 Gospolitizdat, 1939, p. 5.

groaznice, acesta, împreună cu prietena sa Margaritha, au fost executați. Episcopul Raineri de Vercelli s-a grăbit să anunțe această „bucurie” papei Clement V care, la rîndul său, n-a întîrziat să-l pună la curent cu vestea pe regele Franței Filip IV. Astfel, biserica catolică, în strînsă legătură cu feudalii, a zdrobit acea erezie „țărănist-plebee” care dintre toate mișcările eretice din secolul al XIII-lea reprezenta, pentru existența ei, cea mai reală primejdie.

Toate curentele eretice se deosebeau printr-o extremă intoleranță și prin fanatism. Izbînda lor ar fi zdrobit inevitabil întregul sistem comunal cristalizat în secolul al XIII-lea și ar fi împiedicat biserica să-și mențină locul pe care și-l asigurase. De aceea, biserica adopta chiar și față de curentele eretice cele mai inofensive o poziție intransigentă<sup>24</sup>. Dar pentru lupta eficientă cu ereticii era nevoie ca într-o măsură oarecare să-ți însușești tactica acestora, trebuia făcută încercarea de a realiza „sărăcia evanghelică” pe care o propovăduiau ereticii; trebuia dusă, asemenea lor, o viață de vagabondaj, primind hrana din pomeni și propovăduind învățătura evanghelică. Toate acestea se practicau de către ordinele călugărilor cerșetori care, la început, aveau legătură cu mișcările largi populare.<sup>25</sup> Scaunul papal a știut să manipuleze în mod abil aceste ordine pentru consolidarea propriilor poziții. Tot ce a rămas ca moștenire de la Frederic II: scepticismul raționalist, indiferentismul religios, spiritul de toleranță și ironie, toate acestea, ca și libera cugetare adusă de erezii, au constrîns scaunul papal să grupeze în jurul său ordinele cerșetorilor și, prin urmare, să închidă în mod conștient ochii la greșelile acestora de interpretare [a învățăturii creștine, n. trad.] și asupra exceselor lor mistice. Necredincioșii sau zeflemiștii puteau fi convinși numai dacă li se dădea exemplu personal. Ordinele cerșetorilor aveau un rol atît de important în orașele-comună italiene încît Roma, căreia ele îi slujeau drept scut, le ierta cu ușurință multe din libertățile teologice pe care și le luau.<sup>26</sup> Astfel, a luat ființă, în



mod treptat, alianța scaunului papal cu franciscanii, dominicanii, augustinii. Papii nu numai că foloseau ordinele călugărilor cerșetori ca o armă puternică în lupta cu ereziile (de un excepțional folos le-au fost dominicanii din rîndurile cărora s-au recrutat cei mai cruzi inchișitori și mulți învățați teologi), dar ei au și îndiguit în fel și chip procesul de laicizare care decurgea în chip inevitabil din noile relații social-economice din ducento. Implicit, scaunul papal transforma aceste ordine în bastioane ale catolicismului militant.

Nu se poate nega că însuși faptul apariției ordinelor călugărilor cerșetori era o mărturie despre căutările unei religiozități mai libere, mai individuale care să răspundă noilor relații social-economice. Aceste ordine ca și curente pur eretice s-au născut din aspirația încă vagă, către o înnoire spirituală, către reformă. Ele au constituit un fel de reacție la procesul de transformare a orașului medieval în acel tip de organism social de tranziție la temelia căruia au fost puse relații noi, capitaliste. Este foarte edificator faptul că Sf. Francisc și Valdez au fost fii de negustori bogați. Observînd că la fiecare pas, preceptele „sărăciei evanghelice” sînt date tot mai mult uitării, ei s-au afirmat ca apărători ai unor idei pentru care, în situația reală a orașelor-comună, nu mai existau premise social-economice corespunzătoare. Ordinele întemeiate de ei au putut să se mențină numai transformîndu-se în mod radical în direcția adaptării la noua situație. Or, asta însemna, de fapt, falimentul ideilor lor originare. Și, poate, despre adevărul acestei situații cea mai bună mărturie o constituie soarta tragică a lui Francisc din Assisi, pe care Sabatier<sup>27</sup> și Thode<sup>28</sup>, fără a avea suficiente temeiuri, l-au considerat inițiator al Renașterii.

Francisc (1182-1226) a fost, cum am spus, fiul unui bogat negustor din Assisi care făcea comerț cu postavuri. Tinerețea lui s-a desfășurat în timpul cînd cercurile orășenești se întăriseră într-atît încît cutezau să dea o interpretare liberă problemelor religioase și să le supună pe unele din ele

unei critici libere. Datorită contactului, în cursul cruciadelor, cu știința antică și arabă, cu fiecare an se lărgea orizontul oamenilor și toate acestea creau, cum era și firesc, premise pentru căutări mai îndrăznețe, în domeniul interpretării religiei, decît în perioada anterioară. În tinerețe, Francisc din Assisi s-a înfruptat din toate plăcerile vieții de belșug pe care i-a permis s-o ducă averea tatălui. El a fost răsfățatul și „regele” tineretului de aur din Assisi, participînd la chefuri și procesiuni care demonstau în fața întregii populații fastul și bogăția negustorimii<sup>29</sup>. În urma unor experiențe existențiale proprii, Francisc a ajuns la concluzia că modul de viață dus de cei din preajma sa nu corespunde preceptelor evanghelice. El a început să caute acel „drum al adevărului” care i-a fost, după afirmația sa, indicat de Dumnezeu. Aceasta a fost reacția unui om cu scrupule la apariția primelor mlădițe ale economiei bazate pe bani care se manifesta în forme necamuflante, cinice<sup>30</sup>. Spre deosebire de cei mai radicali dintre eretici, Francisc din Assisi a început să propovăduiască lepădarea de lăcomie. Renunțînd la bunurile materiale, el a pus legămînt să ducă o viață de sărăcie totală și de pribegie. Îi îndemna insistent pe oameni la pocăință în care vedea o condiție indispensabilă pentru izbăvirea sufletului. Francisc din Assisi a devenit astfel un rătăcitor „apostol al sărăciei”.

În predicile ținute de Francisc, mulți cercetători sînt înclinați să vadă primele scînteieri ale Renașterii pentru că ele erau încălzite de dragostea față de om și de natură. Într-adevăr, în cuvintele lui Francisc din Assisi răsună adesea note panteiste. La el, datorită remarcabilului său dar de a retrăi sentimentele altora, personajele legendei evanghelice se trezesc parcă la o nouă viață, fiind pătrunse de o stare poetică. Cu aceste personaje evanghelice, Francisc se comportă atît de simplu și de degajat de parcă ele i-ar fi vechi prieteni. Întregul lui mod de gîndire își are obîrșia în tradițiile medievale și, în acest plan, Sf. Francisc este foarte apropiat de Bernard de Clairvaux.



Sabatier și Thode consideră că religiozitatea Sf. Francisc a fost prima manifestare a individualismului renescentist. Acest punct de vedere extrem de popular la timpul său a fost combătut de unii cercetători<sup>31</sup>. Virtual, franciscanismul conținea germeni ai individualismului. Dar curente eretice ofereau în această privință posibilități mai largi. Cum pe bună dreptate remarcă Tilemann, „Francisc a fost o individualitate, dar caracterul lui nu trădează o vădită tendință spre individualism”<sup>32</sup>. Toată viața sa, Francisc a propovăduit supunere față de biserică și smerenie. Autoritatea preotului rămânea pentru el de nezdruccinat, oricât de păcătoasă ar fi fost fața bisericească respectivă. El nu tindea să creeze ceva principial nou, ci își propunea doar să facă sufletele credincioșilor mai receptivi la învățătura evangheliei. Individualismul religios distruge în mod inevitabil formele tradiționale, sfărâmă cătușele gândirii tradiționale. Or, în activitatea lui Francisc din Assisi nu există aluzii la o asemenea revoltă individualistă. Concepția lui despre lume accepta unele idei panteiste, dar nu respingea principalele teze ale bisericii catolice. Între învățătura lui Francisc din Assisi și reforma lui Giotto cu greu ar putea fi trasată o linie dreaptă ca de la cauză la efect<sup>33</sup>. Întreaga concepție despre lume a lui Francisc este străbătută de ascetism. El uită de ascetism numai atunci când compune un imn pătruns de stări de spirit panteiste închinat soarelui, când ocrotește cu duioșie „făpturile domnului” și năzuiește să îmbrățișeze cu dragoste întreg universul. În general, în activitatea lui Francisc domină cu consecvență atitudinea ascetică față de lume și față de om. Respingea știința și arta, ultima fiind tolerată de el numai ca mijloc de proslăvire a lui Dumnezeu; în același timp, el subliniază primejdia pe care o implică arta devenită scop în sine. Pentru Francisc, arta era aproape sinonimă cu bogăția și fastul. El nu recunoștea nici un fel de podoabe pentru lăcașurile sfinte. Ascetismul lui impunea forme extrem de simple de expresie. Iată de ce mi se

pare excesiv să se facă o legătură nemijlocită între înflorirea artei din ducento și franciscanism. Franciscanismul le oferea artiștilor îndeosebi subiecte noi care nu fuseseră reprezentate de tradiția iconografică. Prin aceasta, artiștii erau puși în fața necesității de a-și alege motivele din viața înconjurătoare, mai bine zis din miturile la care le-a dat naștere această viață<sup>34</sup>. Desigur, într-o oarecare măsură, aceasta favoriza laicizarea artei. După moartea întemeietorului ordinului, arta s-a adaptat la noua situație, la noile exigențe ale economiei bănești aflată într-o furtunoasă dezvoltare, ceea ce echivala cu renunțarea la ideile ascetice ale lui Francisc din Assisi care nu admitea nici un fel de concesiuni în interpretarea preceptelor „sărăciei evanghelice”.

Cu timpul, idealul ascetic al ordinului franciscan s-a dovedit inconsistent și, oricât s-au străduit grupările cele mai radicale ale ordinului (așa-ziii spiritali) să apere și să păstreze învățătura lui Francisc în toată puritatea ei, încercarea nu le-a reușit. Au învins pînă la urmă nu spiritalii, ci conventualii, adică partida moderată a franciscanilor, care a acceptat în mod conștient o serie de compromisuri. Acești conventuali au construit mănăstiri vaste, s-au întors la proprietatea mănăstirească, au început să se ocupe cu știința, să citească și cărți laice, să împodobească bogat lăcașurile de cult cu sculpturi și picturi. Tocmai pe această cale au întărit ei situația ordinului franciscan, întinzînd o punte către cultura orășenească ce se baza pe noile relații capitaliste. În decursul celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea și al primei jumătăți a secolului al XIV-lea, acest proces de laicizare a ordinului franciscan a căpătat o încununare logică. Încă primul discipol al lui Francisc din Assisi, Bernard de Clairvaux, cutreza să intre la ora prînzului la superiorul ordinului și să se așeze la masă fără a fi invitat, spunînd cu blîndețe: „Vreau să mănînc și eu cu tine bunătățile pe care Mîntuitorul le trimite săracilor săi”<sup>35</sup>. Despre caracterul ospetelor din trapezele



franciscane ne dă o imagine clară cronică lui Fra Salimbene, scrisă între 1283 și 1289. Mîncarea de post oferită de Sf. Ludovic călugărilor în ajunul unei sărbători bisericești constă din diverse vinuri, vișine, fasole fiartă în lapte proaspăt, pește, raci, plăcinte cu țipari, orez fiert în lapte de migdale, presărat cu scorțișoară, țipari dreși cu un „sos delicios”, tórturi și fructe<sup>36</sup>. Într-adevăr între această „agapă” și modestele prînzuri ale Sf. Francisc care se mulțumea doar cu pîine uscată și cu apă de izvor se cascadează o adevărată prăpastie. Și o prăpastie asemănătoare deosebește o predică de a sa de aceea a unui arhiepiscop din Pisa care considera posibil să se adreseze, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, enoriașilor săi, cu următoarele cuvinte care, se vede, nu tulburau pe nimeni: „Ce plăcere trebuie să le facă negustorilor faptul că tovarășul lor, blajinul Francisc a fost negustor. Cît de mult trebuie să spere ei să obțină izbăvirea avînd un asemenea intercesor în fața lui Dumnezeu”<sup>37</sup>.

Destinul ordinului franciscan n-a fost întîmplător. O vie mărturie a acestui fapt o constituie istoria unui alt ordin călugăresc — cel al „umiliilor”<sup>38</sup>. Această congregație, care a atins apogeul dezvoltării sale în primul pătrar al secolului al XIII-lea, a dus o vie activitate economică sub steagul luptei cu lăcomia și cupiditatea cercurilor comerciale. Umilii proveneau din rîndurile micilor meșteșugari dezavantajați de afirmarea noilor relații capitaliste. Întemeind congregații, acești meseriași au creat întreprinderi cooperatiste, au cumpărat pămînturi, edificii, lunci, livezi, mori și-și vindeau produsele pe piață. Ei excela mai cu seamă în producția de postav de calitate superioară, renumit în toată lumea („panni qui dicuntur Humiliati”). Ei foloseau, ca și marii negustori, munca salariată, dar o mare parte a cîștigului era rezervată unor scopuri de binefacere și de întrajutorare<sup>39</sup>. Acestea au fost niște uniuni cooperatiste originale, apărute dintr-un spirit de apărare împotriva noului mod de economie bazat pe principii capitaliste. Congregațiile umililor, existente pînă către a doua jumătate a secolului al XIV-lea,

sînt deosebit de interesante prin faptul că ele demonstrează o dată în plus cît de rapid a decurs procesul de laicizare a ordinelor călugărești și cît de spontană a fost noua tendință de lichidare a disproporției dintre *vita contemplativa* și *vita activa* (viața contemplativă și cea activă).

Mișcările religioase constituie o parte inalienabilă a culturii din ducento. Și nici nu putea fi altfel dat fiind că „evul mediu — cum arată Engels — a anexat teologiei, transformîndu-le în subdiviziuni ale acesteia, toate celelalte forme ale ideologiei, și anume: filosofia, politica, jurisprudența. Drept urmare, toate mișcările sociale și politice au fost constrînse să îmbrace forme teologice. Sentimentele maselor populare au fost alimentate exclusiv cu hrană religioasă. De aceea, pentru a stîrni o mișcare impetuoasă era nevoie ca propriile interese ale acestor mase să le fie prezentate în haină religioasă”.<sup>\*</sup> Acest lucru ne și explică de ce viața religioasă a secolului al XIII-lea reflecta nevoia poporului italian de reforme, de renaștere la o „nouă viață”, de înnoire a sistemului bisericesc tradițional. Dar paralel cu această viață au avut loc și fenomene în care elementul laic a căpătat o hotărîtoare preponderență asupra celui ecleziastic. Tocmai din asemenea fenomene s-a cristalizat treptat mișcarea umanistă care în secolul al XIII-lea abia se schița în creația lui Dante, pentru ca în secolul următor să se afirmă cu deplină claritate în creația lui Petrarca și în cea a lui Boccaccio.

Unul dintre fenomenele cele mai remarcabile ale culturii din ducento l-a constituit formarea limbii italiene ale cărei izvoare se pierd în secolul al X-lea. Printre nenumăratele dialecte populare, graiul toscan a ocupat treptat locul principal. Marele merit al lui Dante constă în aceea că el este unul dintre primii scriitori care a apelat la acest grai popular dînd un puternic impuls dezvoltării sale. După „Viața nouă”, „Ospățul” și

---

<sup>\*</sup> K. Marx și F. Engels, *Opere alese* (Ediția rusă), Gospolitizdat, 1955, vol. II, p. 379.

„Divina comedia“, graiul toscan a devenit rapid limba națională a Italiei, intrînd în concurență cu latina, limba tradițională a instituțiilor de stat, a bisericii, școlilor și cărților, limbă ce constituia un fel de monopol al claselor dominante. Puternica mișcare democratică ce luase ființă în orașele-comună trebuia în mod ineluctabil să opună limbii latine pe cea italiană, ca limbă a maselor largi, în care vorbeau milioane de oameni. Ei îi aparțineau viitorul și acest lucru l-a înțeles foarte bine Dante cînd a scris în „Ospățul“ următoarele cuvinte profetice: „Aceasta (limba italiană — V.L.) este o pîine de orz cu care își vor potoli foamea mii de oameni. Aceasta va fi o lumină nouă, un nou soare care va răsări acolo unde cel vechi va apune, și le va lumina celor care se află în beznă fiindcă vechiul soare nu mai strălucește”<sup>40</sup>. Pentru Dante „vechiul soare” era limba latină de al cărei declin nu se îndoia nicidecum. De aceea, cînd Ricordano Malispini a început să-și scrie, pe la 1270, cronica sa în limba italiană, faptul n-a mai uimit pe nimeni. Cu fiecare an limba italiană și scrierea în această limbă dobîndeau o răspîndire tot mai mare și Dante a demonstrat o dată în plus neobișnuita sa clarviziune cînd a tras din acest fapt toate concluziile necesare. Astfel, el a devenit creatorul limbii literare italiene.

Democratizarea gîndirii a fost favorizată nu numai de limba italiană nou creată, ci și de creșterea rapidă a universităților, majoritatea cărora a apărut și s-a dezvoltat în decursul secolelor XIII — XIV<sup>41</sup>. Deși știința a rămas încă legată de teologie, deși ea era pătrunsă de spirit scolastic, în ea s-au strecurat totuși tot mai des acele idei vii și proaspete cărora le aparținea viitorul. Știința, în special medicina, era nevoită să ia în considerație rezultatele experienței; orizonturile ei s-au lărgit în urma contactului cu literaturile antică și arabă; elementele gîndirii laice s-au întărit necontenit pe seama slăbirii tezelor dogmatice tradiționale. Filosofia îndrăzneată a lui Averroes agita spiritele; Siger de Brabant (executat ca eretic la



Orvieto, la instigația papei) afirma că lumea este veșnică, milita pentru teza „dualității adevărului”, teză ce admitea interpretarea filosofică liberă, independentă de dogmele bisericești și nega nemurirea sufletului. Albert Magnus a îmbogățit studiarea naturii cu o multitudine de observații noi, încercând să pună ordine în ele cu ajutorul metodei analitice. Roger Bacon a început să se intereseze de cunoașterea experimentală și de matematică, ca bază a tuturor științelor, denunțând cu mult curaj ignoranța. Duns Scot s-a pronunțat și mai hotărât în apărarea „experimentului autentic”, recunoscând autonomia și importanța indubitabilă a existenței individuale și luptând împotriva subordonării științei de către teologie. Leonardo Fibonacci din Pisa, însușindu-și sistemul cifrelor arabe, a alcătuit probleme de algebră și a pus baze solide pentru întregul sistem de calcule care avea o importanță capitală în orice operație de producție și de comerț. Originar din Polonia și stabilit în Italia, Vitelo scia, la sfârșitul anilor șaiszeci ai secolului al XIII-lea, interesantul tratat „Despre perspectivă”, în care demonstrează vaste cunoștințe în domeniul opticii și geometriei.<sup>41a</sup>

În cadrul sistemului scolastic, acestor noi tendințe nu le-a fost ușor să ajungă la o deplină dezvoltare, întrucât biserica a făcut tot ce-i sta în putință pentru a le neutraliza. În acest scop, ea a mobilizat mijloace puternice, pentru acel timp, de influențare ideologică — cum au fost operele lui Toma d'Aquino și ale lui Bonaventura. Dar toate rafinamentele scolastice ale doctorilor „universali”, „angelici” și „serafici” n-au fost în stare să oprească mișcarea cugetării vii. Și însuși faptul că aceste noi tendințe ies la iveală în secolul al XIII-lea demonstrează cu claritate cât de mare era în acest timp efervescența creatoare ce ducea adesea la conflicte fățișe cu biserica. Poate că nicăieri un asemenea conflict între formele noi de gândire laică și reprezentările bisericești tradiționale nu s-a manifestat cu o asemenea forță ca în activitatea lui Marsilio da Padova (cca. 1280 — 1343)<sup>42</sup>. 52

Marsilio a fost unul dintre cei mai străluciți publiciști ai timpului său. Studiind filosofia, medicina și dreptul la Padova, Orléans și Paris, el și-a însușit temeinic operele scriitorilor arabi și antici, și, în primul rînd, pe ale lui Averroes și Aristotel. La Paris, unde Marsilio a fost ales, în anul 1312, rector al universității Sorbona, el a aderat la cercul participanților la opoziția față de biserică, din care făcea parte și Occam. Pasionat de problemele de teologie, Marsilio s-a interesat de lupta papei Ioan XXII împotriva împăratului Ludovic IV de Bavaria. Ca răspuns la excomunicarea împăratului de către papă, Marsilio a scris în anul 1324 un tratat politico-ecclesiastic intitulat „Apărătorul păcii” („*Defensor pacis*”), remarcabil prin îndrăzneala și originalitatea demonstrată în abordarea problemei despre suveranitate a poporului și despre împărțirea sferelor de exercitare a puterii între biserică și stat. Bazîndu-se pe practica politică a orașelor-comună din Italia, Marsilio declara ca unică sursă a puterii și legislației poporul. Conform gândirii lui Marsilio, cetățenii în totalitatea lor sînt cei care cunosc cel mai bine ce este avantajos pentru stat, interesul acestuia însumînd interesele diferitelor persoane. Dar poporul nu este în măsură să exercite funcții legislative și guvernamentale. De aceea, el încredințează exercitarea acestora unor persoane competente (*valentior pars*). Dintre toate formele de guvernare Marsilio considera drept cea mai acceptabilă monarhia electivă. După opinia sa, cîrmuitorul care-și încalcă mandatul poate fi schimbat de popor. Puterea juridică aparține numai suveranului. Cristos n-a transmis o asemenea putere apostolilor și, prin urmare, nici papei. Față de eretici, afirma Marsilio, preotul poate acționa numai prin povățuire. Biserica este lipsită de putere legislativă. Amenințările papei împotriva celor ce-i încalcă poruncile sînt o blasfemie care provoacă schismă și merită a fi pedepsită. Întrucît conștiința omului este liberă, legile bisericii nu pot avea forță de coerciție. Marsilio considera indispensabil ca fețele bisericești să se supună în

toate prvințele statului. După părerea sa, numărul clericilor trebuie să fie limitat, întrucât, cum remarcă Aristotel, organismul statului are de suferit din cauza creșterii disproporționate a uneia din părțile lui constitutive. Dreptul de substituie a atribuțiilor duhovnicești și de destituire a clericilor necorespunzători trebuie să aparțină suveranului și diferitelor obști care, în caz de necesitate, convoacă concilii. Acestea din urmă se ocupă de probleme pur religioase și pronunță excomunicări asupra suveranilor și popoarelor, dar numai ca măsură de constrângere morală. Marsilio recunoștea puterea papală numai în măsura în care ea asigură unitatea bisericii; dar această putere nu era pentru el fundamentată nici în dreptul divin, nici în scriptură; apostolii au fost egali ca situație în timp ce autoritatea papei s-a ivit ca rezultat al unei anumite dezvoltări istorice. În sfârșit, Marsilio a lansat teza potrivit căreia confirmarea papei trebuie să depindă numai de puterea laică.

Învățătura lui Marsilio da Padova, care răsturna întreg sistemul ierarhic al papalității, propovăduind deplina libertate religioasă, a stîrnit o mare indignare din partea „deținătorului sfîntului scaun”. În anul 1327, Marsilio a fost excomunicat și condamnat, ca eretic, la pedeapsa cu moartea. În 1343, papa Clement VI l-a numit pe Marsilio (care-și găsisese adăpost la curtea protectorului său, Ludovic de Bavaria) cel mai rău dintreeretici, ceea ce constituie cea mai bună dovadă a caracterului revoluționar al teoriei învățatului padovan. Desigur, nu se poate nega faptul că în aceste teorii mai jucau încă un mare rol rămășițele ideii imperiale a evului mediu, pe care Marsilio a încercat s-o înnoiască pe calea adaptării la noile condiții sociale, adică la orașul-comună. Dar în pofida acestui fapt, învățătura lui Marsilio da Padova, contemporanul lui Dante și al lui Giotto, a fost, în cea mai mare măsură, un eveniment progresist. Rolului dominant al bisericii, ea îi opunea puterea laică luminată, ce se bizuia pe voința poporului; autorității bisericești îi opunea liber-



tatea religioasă individuală; despotismului — democrația. Iată de ce a avut ea un ecou atît de larg.

Nu cu mai puțină forță s-au manifestat elementele noului, ale gîndirii laice și în erezia epicuriană<sup>43</sup>. Adepții epicurianismului negau nemurirea sufletului. Raționaliști ca stare de spirit, ei erau pătrunși de scepticism care chiar dacă nu se învecina cu necredința, se deosebea, în orice caz, printr-o mare libertate de cugetare. Temelia indiferenței lor față de problemele credinței o constituia filosofia lui Lucretiu și compararea diferitelor religii. Ei cunoșteau interesantul tratat al călătorului florentin Ricolto de Monte Croce „De variis religionibus” („Despre diferite religii”), se ocupaseră de cartea „De tribus impostoribus” („Despre cei trei impostori”), acest original testament al necredinței al cărui autor a fost căutat în zadar încă din timpul lui Averroes. Încă din secolul al XII-lea, epicurienii au exercitat, după spusele lui Villani<sup>44</sup>, o certă influență asupra tulburărilor sociale de la Florența. Dar principalul lor focar a devenit, la jumătatea secolului al XIII-lea, curtea lui Frederic II din Palermo. Aici se confruntau în mod pașnic culturile mahomedană, bizantină, creștină și iudaică. Astrologii din Bagdad aveau aici posibilitatea să comunice cu poeții și muzicienii sicilieni, iar matematicienii arabi — cu medicii evrei. Aici era un mare focar de cultură ce reprezenta un fel de prototip al multor curți absolutiste de mai târziu. Și tot aici era centrul ghibelinilor unde se concentraseră toate forțele antipapale. Atît Frederic însuși, cît și fiii săi Manfred, Enzo și Federico din Antiohia erau adepți ai învățăturii epicuriene. Viața lui Manfred, relatează Villani<sup>45</sup>, a fost „viața unui epicurian; el nu credea nici în Dumnezeu, nici în sfinți, ci numai în desfătărilor pămîntești”. La jumătatea secolului al XIII-lea, epicurianismul a prins rădăcini adînci și la Florența. Adepții lui erau oameni bogați de origine nobilă pe care comentatorul lui Dante, Benvenuto da Imola<sup>46</sup>, îi caracterizează ca „huomini magnifici” („oameni splendizi”). Epicurian a fost și conducătorul ghibelinilor, Farinata

degli Uberti, care credea că paradisul trebuie căutat numai pe această lume<sup>47</sup>. Epicurieni au fost guelful Cavalcante dei Cavalcanti și fiul său, Guido Cavalcanti, prieten apropiat al lui Dante. Inclinat spre solitudine și reverie, lui Guido îi plăcea să reflecteze asupra lui Dumnezeu și să caute argumente despre inexistența lui<sup>48</sup>. Acest scepticism care a cuprins cercurile cele mai instruite ale societății florentine a început să descrească spre începutul secolului al XIV-lea, dar nu poate fi pus la îndoială faptul că el n-a dispărut total nici în acest timp căci, altfel, Giovanni Villani<sup>49</sup> n-ar fi scris în cronica sa, pentru anul 1345, că epicurieni „aproape că n-au mai rămas”. Învățăturii epicuriene nu i-a fost dat să ocupe o poziție dominantă în secolele XIII—XIV. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că ea constituie un element esențial al culturii din duento cu tradițiile ei de laicizare viu exprimate.

În secolul al XIII-lea, a luat naștere și istoriografia italiană. Ricordano Malispini (mort c. 1290)<sup>50</sup> încă își mai împănează cronica cu date mitice, începîndu-și povestirea de la Adam. Una dintre problemele cele mai actuale pentru el este aceea a originii lumii, Italiei, Toscanei și Florenței. Dar el se interesează deja de indiciile exterioare ale înfloririi comunale a orașului natal (atenția lui Malispini este atrasă de fortificațiile și șanturile de apărare perfecționate, de topografia locului ș.a.m.d.). Dezvoltarea istorică a Italiei i se prezintă lui ca un proces unitar. El are destul fler istoric pentru a aprecia cum se cuvine rolul pozitiv al lui Frederic II. Un pas important înainte în comparație cu Malispini face Dino Compagni (c. 1260—1324)<sup>51</sup>, a cărui cronică îmbrățișează intervalul de timp dintre 1280 și 1312. Compagni ne dă un tablou viu și atrăgător al luptei politice desfășurate la Florența între partidele guelfilor Negri și Albi. Spiritul lui leal și ferm se revoltă împotriva demagogiei lipsite de scrupule a capilor diferitelor facțiuni, împotriva cruzimilor inutile, împotriva atentatelor la adresa libertății. El este animat de ideea de umanitate; preferințele sale

democratice sînt ostile lipsei de drepturi și violenței. Dar Compagni nu este în stare să lămurească cauzele tuturor relelor: el înlocuiește explicarea cu simpla descriere. Cu o neobișnuită veracitate redă Compagni diversele întîmplări și scene, punînd în lumină caracterele principalelor personaje, reproducînd amănunțit cuvîntările lor, descriindu-le gesturile, mișcările, replicile. Datorită realismului său, cele mai bune pagini ale cronicii lui Compagni fac să reînvie parcă verva și elocința istoricilor latini.

Istoriografia florentină timpurie și-a atins apogeul în lucrarea lui Giovanni Villani (c. 1275—1348) care i-a depășit pe toți cronicarii contemporani prin spiritul său larg, prin setea de cunoaștere și prin intuiția sa critică.

Giovanni Villani<sup>52</sup>, a cărui cronică tratează aproape în întregime prima jumătate a secolului al XIV-lea (1300—1348) aparținea unei bogate familii de guelfi. El a ocupat în repetate rînduri o serie de funcții în stat, a lucrat la visterie, a participat la războaie. S-a aflat în centrul vieții politice a Florenței, pe care o cunoaște în cele mai mărunte detalii, descriînd-o excelent în cronica sa care abundă în fapte interesante.

În general, Villani împărtășea vederi moderate. Posedînd o mare avere, el a fost un exponent tipic al ideologiei „poporului gras” din care făcea parte. El este partizanul ordinii sociale, urăște violența și jafurile, este cucernic cu măsură, iubește biserica și pe „sfîntul părinte”; este tolerant, lucid, blajin. Nu-l mișcă deloc religiozitatea mistică a maselor. El își pierde echilibrul sufleteșc numai atunci cînd vorbește despre revendicările sociale cu bătaie lungă ale „poporului slab”, sau cînd îl amenință falimentul.

Privirii sale clarvăzătoare nu-i scapă nici un amănunt al procesului istoric. El este primul care a apreciat cum se cuvine rolul factorului economic în înflorirea Florenței. Este primul care a considerat bugetul, negoțul și diferitele forme ale bogăției sociale și particulare drept indicatori de bază ai



creșterii sau decăderii statului. Este primul care a întocmit o statistică a bunăstării florentine. În cronica sa, Villani dă o descriere amănunțită a topografiei orașului, a populației sale, a forțelor armate, a construcțiilor și atelierelor, a furnizat numărul nașterilor anuale și procentul celor ce învățau în diferite școli, a consemnat numărul muncitorilor, cantitatea postavului fabricat ca și valoarea sa. El se mîndrește cu succesele orașului natal care, așa cum îl vede el, se manifestă ca un continuator al marilor tradiții romane. Ca guelf și republican convins, Villani se referă cu nedisimulat dispreț la „barbarii” din nord și la cultura lor pur feudală. Noua orînduire burgheză a Florenței reprezintă pentru el sistemul ideal și vrea să lase posterității un testimoniu despre bunăstarea publică a orașului natal, despre cauzele care au favorizat-o, pentru ca în viitor cetățenii înțelepți să aibă un puternic punct de sprijin care să-i ajute la creșterea prosperității Florenței.<sup>53</sup>

Abordarea lucidă, profund raționalistă a istoriei de către Villani, grijile lui permanente cu privire la bunăstarea personală și comunală, interesul marcant față de lumea reală, față de clasa din care făcea parte și față de conflictele sociale — toate acestea constituie un semn al timpului nou, fiind tot atîtea mărturii despre accentuarea, în cultura acelei vremi, a tendințelor laice și despre creșterea acuității perceperii realiste a lumii înconjurătoare. Ceva analog se observă și în literatura italiană din secolul al XIII-lea și de la începutul celui următor, afirmată printr-o serie de străluciți maeștri ai cuvîntului în ale căror opere, adierile noi, umaniste dobîndiseră o formă de expresie de înalt nivel artistic. Încă în renumitele imnuri în latină și în cîntecele (laude), scrise în limba poporului, ale lui Jacopone da Todi (c. 1230—1306)<sup>54</sup> frapează neobișnuita plasticitate a limbii și profunzimea trăirilor omenești. Incepîndu-și cariera de jurist, Jacopone a căpătat faima unui om „neîndurător, orgolios, lacom și plin de păcate”. „Îndreptarea” lui Jacopone s-a produs pe neașteptate. În anul 1267, tînăra și frumoasa 58

lui soție, de neam nobil, a murit în timpul unei serbări, strivită sub dărimăturile unei bolți ce s-a surpat. Pe sub îmbrăcămintea ei luxoasă s-a găsit și o tîrșină rigidă care i-a sfîșiat trupul. După spusele unui contemporan, cele întîmplate l-au determinat pe Jacopone să devină adept înfocat al lui Francisc din Assisi. Împărțind toată averea la săraci și îmbrăcîndu-se în zdrențe, el s-a consacrat pocăinței și rugăciunilor. N-a existat exces pe care să nu-l fi făcut în numele „dragostei pentru Dumnezeu“. El se tîra în patru labe, împovărat ca un asin, își mînjea trupul cu catran și, tăvălindu-se apoi în fulgi, se arăta în acest chip lumii. Noaptea, nevăzut de nimeni, plîngea în hohote și se ruga, chemînd asupra sa toate nenorocirile. În această stare de exaltare și-a compus versurile:

*Fiecare îndrăgostit care-l iubește pe Domnul  
Să vină la horă cu un cîntec de Dragoste  
Să se prefacă inima cuprinsă de ardoare  
în cîntec fierbinte și în mare rîvnă.  
Cuprins de flacăra mistuitoare,  
Ca un smintit negăsindu-și loc,  
Îmbrățișîndu-l pe Cristos cu toate puterile  
În acest joc să-și topească inima.  
Inima să se topească la fel ca gheața în foc  
Cînd lăuntric mă îmbrățișez cu Stăpînul meu  
Chemînd iubirea, în iubire mistuindu-mă!  
Să cad de iubire ca un beat de iubire.*

Într-un alt imn Jacopone scria: „L-am implorat pe Dumnezeu să-mi dea iadul, iubindu-l pe el și păgubindu-mă pe mine, pentru că împreună cu el, orice rău este pentru mine o delectare“<sup>56</sup>. În toate aceste versuri se îmbină într-un mod original exaltarea mistică a sentimentului cu senzualismul expresiei, trăirea emoțională cu concretețea metaforelor. Contradicțiile secolului al XIII-lea apar aici deosebit de pregnant, făcînd din stihurile lui Jacopone unul dintre cele mai tipice monumente literare ale epocii.

59 Către sfîrșitul secolului al XIII-lea, Jacopone s-a văzut atras în sfera luptei politice. A partici-

pat la conspirația Colonna împotriva papei Bonifaciu VIII. Pamfletele lui rimate, îndreptate contra suveranului pontif, respiră o mînie atît de pătimașă încît involuntar ne amintesc de terțenele dantești. După descoperirea complotului, Jacopone a fost întemnițat într-o galerie subterană. Legat în lanțuri de perete, într-un întuneric absolut, ducînd o luptă continuă cu șobolanii care îi mînceau porția de hrană, Jacopone a continuat să compună poezii. Printre acestea se bucură de o deosebită faimă imnurile și cînturile în care sentimentul religios îmbracă deseori forme așa de simple încît se ajunge la imagini de o emoționantă blîndețe: „Privește cum pruncul se joacă cu piciorușele sale în paie; mama îl acoperă și-și apropie sînul de gurița lui mică. Și pruncul apucă sînul cu buzișoarele sale și-l strînge cu gurița sa fără dinți; cu mîna stîngă ea îl leagănă și, cîntîndu-i cîntece sfinte, îl adoarme... Iar împrejur îngerii jubilează și cîntă imnuri suave în care se vorbește numai despre iubire... La Răsărit o stea nouă s-a arătat împăraților și ei au venit și l-au văzut, radios, culcat între bou și asin, căci nu într-un pat moale era pusă această gîngășă floare. Un crin orbitor era așezat pe un braț de paie... O, ce ai simțit tu, Maria, cînd dumnezeu, fiul tău, ți-a supt laptele? Cum nu ai murit de încîntare cînd îl sărutai?...<sup>57</sup> Pentru a-i găsi o analogie, în pictură, acestei descrieri a „Nașterii lui Cristos“, trebuie să ne transportăm în secolul al XV-lea. Numai în tablourile din quattrocento și, poate, în Madonele lui Ambrogio Lorenzetti să mai găsim acel caracter de gen în tratarea unei teme religioase, care pentru Jacopone, poet al secolului al XIII-lea, constituia baza aproape tuturor cînturilor și imnurilor sale. Cît privește arta plastică din ducento, mult mai severă și mai reținută, imaginea n-a dobîndit încă o atare suplete emoțională și blîndețe.

Secolul al XIII-lea este marcat nu numai prin înflorirea poeziei religioase, ci și prin dezvoltarea impetuoasă a literaturii profane: compuneri didactico-moralizatoare, versuri umoristice-satirice, pam-



flete politice și lirică pură. Călugărul din ordinul umililor, Buonvicino<sup>58</sup> scrie o poezie ce conține cincizeci de reguli de purtare cuviincioasă la masă. Învățatul jurist Francesco da Barberino (1294—1348)<sup>59</sup> alcătuiește un tratat de morală „Despre modul de viață și obiceiurile femeii”, în care dă lecții de bon ton, încercând să-i obișnuiască pe orășeni cu manierele rafinate ale ambianței cavalierești. Tot mai des își face loc în poezie umorul gras, exprimând gusturile cercurilor largi democratice ale comunei. Vinul, cărțile de joc, femeile, jocul de zaruri, chefurile, cîntate în expresii energice, savuroase, adesea cinice, devin tema principală a creației poetice. Această poezie alimentată din sursele populare a dat naștere la o serie de poeți printre care ies în evidență sienezii Cecco Angiolieri (c. 1260—1312)<sup>60</sup> și Folgore di San Gimignano (mort ante 1332)<sup>61</sup> și florentinii Guido Orlandi<sup>62</sup>, Pucciarello<sup>63</sup>, Rustico di Filippo<sup>64</sup>. Toți aceștia au îmbogățit limba literară italiană cu un mare volum de cuvinte și particule de esență pur populară, favorizînd dezvoltarea ei în direcția precizării mijloacelor realiste de expresie.

În sfîrșit, în secolul al XIII-lea, a căpătat o răspîndire destul de largă poezia politică. Fiind interzise, majoritatea versurilor aparținînd acestei direcții n-au ajuns pînă la noi. Dar și materialul care s-a păstrat este suficient pentru a ne permite să ne dăm seama cît de ascuțit și de polemic reacționa poezia politică la evenimentele contemporane ei, la lupta socială, la ciocnirile dintre guelfi și ghibelini. Această poezie conținea grăuntele care, ceva mai tîrziu, avea să încolțească viguros în „Divina comedia” a lui Dante, cu grandiosul ei patos ghibelin.

Alături și în luptă cu aceste direcții democratice ale poeziei italiene din ducento, s-a dezvoltat la Florența și acel *dolce stil nuovo*, curent care a atins apogeul spre anii optzeci ai secolului al XIII-lea<sup>65</sup>. Prin izvoarele sale, acest curent purcede din lirica siciliano-provensală. Tema de bază a poeziilor ce țin de *dolce stil nuovo* este dragostea,

61 slujirea „frumoasei doamne”. Ei compun „suave

și tandre cîntece de iubire" (Purgatorio, XXVI, 97—99), ei se izolează în trăirea unor sentimente profund personale, ocolesc în mod conștient viața din jur, transferînd bucuriile pămîntești în lumea abstractă îndepărtată, împletesc firul subțire al suspinelor, al înfloriturilor alegorice și al semialuziilor simbolice. Obiectul adorației lor are un caracter atît de abstract încît își pierde orice semn distinctiv concret. Acești poeți se tem cel mai mult de accesibilitate, de înțelegere, de simplitate. „Cine este înțelept nu poate fi lesne accesibil", declară semet Guido Guinizelli (1230/40—1276)<sup>66</sup>, iar Guido Cavalcanti (1255—1300) încheie renumita sa canzone „*Donna mi prega par ch'io voglio dire*" prin următoarele cuvinte pline de orgoliu: „Mergi canzone a mea unde dorești. Eu astfel te-am împodobit încît te vor lăuda mereu toți cei care sînt în stare să judece. Cu ceilalți nu ai de-a face"<sup>67</sup>. Din această punere la punct decurge logic o oarecare obscuritate intenționată precum și caracterul abscons al imaginilor poetice destinate gustului iluminat al cunoscătorilor și amatorilor din cercurile înalte ale societății florentine. Înșiși poeții aparțineau acestor cercuri și creația lor era într-un anumit grad o reacție împotriva puternicului val de versuri politice colorate în tonuri acut polemice, răspîndite în Florența anilor șaptezeci, în momentul ascuțirii luptei dintre burghezia guelfilor, pe de o parte și ghibelinii, împreună cu breslele mici, pe de alta<sup>68</sup>. Versurile celor care reprezentau *dolce stil nuovo* erau chemate să îndrepte atenția spre făgașul „poeziei pure", eliberate de orice atingeri directe cu viața. Prin caracterul lor artificial ele au provocat un viu protest din partea poezilor din cercul democratic, fapt demonstrat de polemicile literare dintre Cecco Angiolieri și Dante sau dintre Guido Orlandi și Cavalcanti. Ca răspuns la povețele arogante ale lui Guido Cavalcanti despre poezia autentică, Orlandi<sup>69</sup> a replicat printr-un sonet plin de venin: „din cauză că e prea subțire, firul se rupe" (per troppo sotilezza il fil si rompe). Și, într-adevăr, la majoritatea poezilor care au promovat *il dolce* 62

*stil nuovo*, firul poetic s-a rupt din cauza supra-încărcării cu imagini alegorice și simbolice. Singur Dante (1265—1321)<sup>70</sup> a reușit în a sa „Vita Nuova” („Viața nouă”) să afle ieșire din acest labirint spre întinderile vaste ale sentimentului uman, atât de individual și de puternic încât imediat s-au văzut răsturnate toate canoanele tradiționale.

„Viața nouă”, scrisă între 1283 și 1292 reprezintă totodată cel mai tipic monument literar pentru *dolce stil nuovo*<sup>71</sup>. Prin structura ei compozițională, prin limba ei, prin simbolismul imaginilor ce se disting uneori printr-o mare artificiozitate, „Viața nouă” are multe trăsături comune cu operele altor poeți aparținând „dulcelui stil nou”. Dar, prin încărcătura emoțională, prin vivacitatea senzațiilor, ea depășește toate operele contemporane. Lirica ei, dulce ca sunet, diafană ca formă, transparentă, cântă o iubire atât de puternică și cu atîta forță încît, în ciuda hățișului de simboluri și de alegorii prin care adesea numai anevoie străbate îndrăgostitul Dante, cititorul este profund emoționat. Extazul poetului care proslăvește femeia ideală, pură, nepămînteană i se transmite și cititorului, într-atît de uman și de captivant este acest sentiment.

Ceea ce în „Viața nouă” abia se contura, atinge deplina maturitate în „Divina comedia”, creată între anii 1313 și 1321. Aici, Dante se detașează definitiv de conveniențele ce caracterizaseră *il dolce stil nuovo* și realizează o sinteză genială care contopește cele mai mari curente artistice ale epocii. Prin grandoea ei, „Divina comedia” depășește tot ce se realizase în secolele XIII și XIV. Ea conține ecouri la orice fapt de viață, începînd cu religia, filosofia și etica și sfîrșind cu politica. Ea conține prelucrarea creatoare a învățăturilor scolastice, a doctrinelor politice aparținînd juriștilor medievali, a misticii franciscane, a stoicismului antic și a liricii erotice provenșale. Ea unește laolaltă întreaga înțelepciune din acea vreme, realizînd o frescă monumentală a epocii, scrisă în cel mai pur limbaj liric. Constituind una dintre



cele mai caracteristice realizări ale evului mediu, „Divina comedia” deschide în același timp un nou capitol în istoria culturii europene, anticipând o serie de teze fundamentale ale umanismului.

Deși Dante suferă influența lui Toma d'Aquino, el nu și-a însușit sistemul acestuia, ci l-a folosit mai mult critic<sup>72</sup>. Concepția medievală despre lume care determinase vederile lui Dante în filosofie, morală și politică încep să prezinte la el fisuri adânci, fapt datorită căruia au devenit necesare noi idealuri, neprecizate încă în conștiințe, dar apărute deja în mod spontan. În aceasta se și manifesta caracterul contradictoriu al lui Dante care-l definește ca ultimul poet al evului mediu și-n același timp ca primul poet al erei moderne\*. Iată de ce sînt așa de mari contradicțiile dantești, iată de ce creațiile sale sînt pătrunse de un asemenea patos autentic, patos al luptei dintre două concepții: una aflată deja la apus, iar alta care abia începuse să se formeze.

Legătura lui Dante cu cultura evului mediu este atît de puternică și de organică încît ea rămîne un factor esențial chiar în cazurile cînd poetul încearcă să formuleze într-un mod nou problemele care-l frămîntă. Așa, de pildă, în concepția sa despre stat, Dante încearcă să delimiteze cu precizie puterea laică a împăratului de cea spirituală a papei, dar fără să-și dea seama, atribuie împăratului însușiri proprii suveranului pontif și-i acordă prerogativa de a rezolva probleme pur eclesiastice. Trasînd o linie despărțitoare între lumea antică și cea creștină, poetul este însă atît de entuziasmat de vechea Romă, de acest „leagăn” al puterii imperiale, încît îi asimilează pe romani cu „poporul ales”. Ca filosof interesat de probleme etice, Dante face distincție între iubirea carnală și cea spirituală, între cea senzuală și cea super-senzuală. Dar ca un mistic cuprins de dragoste, el spiritualizează și divinizează senzualitatea<sup>73</sup>. Și asta, la fiecare pas. Noile căutări sînt înveșmîn-

---

\* K. Marx și F. Engels, *Opere* (Editia rusă), vol. XVI — 2 p. 327.

tate de Dante în forme vechi, care le țin strâns în captivitate. Când ele reușesc, însă, să scape din această captivitate, atunci în creația lui Dante tendințele umaniste încep să-și croiască loc cu o asemenea forță încât ele nu lasă nici o îndoială în mintea cititorului cu privire la locul în istorie al „Divinei comedia”.

Înainte de toate, în „Divina comedia” uimește orizontul neobișnuit de larg al autorului ei. A cunoaște lumea așa cum o cunoștea Dante putea numai un om care studiasse asiduu și atent realitatea înconjurătoare, un om care participase activ la lupta politică, un om care se obișnuise cu viața orășenească, cu ritmurile ei noi și accelerate. Tot ce știa Dante, știa din izvoare de prima mână, pe baza propriei experiențe. El putea să ardă de ură și tot la fel de puternic putea și să iubească; a știut ce este căința și a fost cuprins de elanuri de evlavie; a cunoscut viciile și virtuțile; ca și pentru Michelangelo, „nici o pasiune omenească nu i-a rămas străină”. Și tocmai pentru că aceasta îi intrase în carne și în sînge a știut el să redea atît de sugestiv chipul și sentimentele eroilor săi. Francesca și Paolo, Farinata, Brunetto Latini, contele Ugolino, Cacciaguida, Sordello, Forese, Donati, Bonifaciu VIII — toți acești eroi ai lui sînt oameni vii. Sînt caractere puternic conturate, cu trăsăturile lor individuale, cu felul lor personal de a fi, cu destinul lor individual<sup>74</sup>. De aici caracterul lor palpabil atît de contrastant cu lipsa de corporalitate medievală. Acest caracter palpabil este același care era caracteristic și pentru arta lui Giotto și care constituia un semn al vremurilor noi, acestora începînd să le fie proprie perceperea realistă a lumii. Tocmai această uimitoare palpabilitate a imaginilor dantești, obținută prin epitete de o precizie îndelung cizelată și prin metafore de o nemaiauzită vivacitate, i-au dat motiv lui Goethe<sup>75</sup> să-l înglobeze pe poetul florentin tipului de „genii senzorial-imaginative” înzestrate cu darul de a descrie atît de exact orice fenomen, încît chiar și formele cele mai neobișnuite și mai rare deveneau un fel de imagini ale naturii.

Dante știa să descrie nu numai omul, ci și natura. În „Divina comedia” se întâlnesc remarcabile descrieri ale orizonturilor fără sfârșit, învăluite de o lumină puternică; ale mării incendiate, parcă de primele raze ale soarelui, schimbătoare în contururi evanescente ca un fum. Întâlnim, de asemenea, descrieri ale tristeții dezolante a pustiului cufundat în bezna nopții sfîșiată de strălucirea fulgerelor care măsoară parcă într-o clipită întinderile nesfîrșite. Întâlnim, în sfârșit, descrierea abisului ameșitor al unei prăpăstii sau a jocurilor de culori ale aurorei. Paleta de culori a lui Dante nu este bogată. Dar el o mînuiește cu o artă uimitoare, obținînd din culoare o forță emoțională maximă. În „Iadul”, domină culorile roșu și negru, în „Purgatoriul” — tonurile cenușiu-albastre, iar în „Paradisul”, cele radioase.

Folosind aceste culori, Dante obține o uimitoare plasticitate a imaginilor care se disting printr-o asemenea varietate și palpabilitate încît, pe lângă ele, toate descrierile de natură ale scriitorilor medievali ne apar convenționale și seci.

Cu aceeași forță cu care caracterizează fapte și evenimente izolate, geniul lui Dante s-a manifestat și în generalizările istorice. Majoritatea acestor generalizări nu fac prea multe aluzii la viitor, ci fac mai degrabă bilanțul experienței trecutului. Totuși în concepția lui Dante despre lume întîlnim și o serie de elemente ce configurează noua epocă. În concepția lui despre stat, Dante depășește transcendentalismul concepțiilor medievale. Statul nu mai este pentru el o proiecție a lumii celeilalte asupra lumii reale, ci se manifestă ca purtător al relațiilor pur umane<sup>76</sup>.

Ridicîndu-se deasupra luptei îngust-fracționiste a guelfilor și ghibelinilor, Dante are premoniunea Italiei unificate. Este adevărat, această unire urma să fie plătită cu prețul supunerii față de împărat, dar pentru Dante ea constituia premisa înfloririi patriei sale.

*Iar eu în gînd: „Italie măreață,*

*Azi cînd ești sclavă și bordel și navă*

*Ce-ți duci iloții prin furtuni și ceață,*



*Ascultă: cînd pe-un mort, dar viu prin slavă,  
La al tău nume, — cel prin gîntă frate  
L-îmbrățișă cu inimă suavă,*

*Italul viu cu alt ital se bate  
Și-același zid pe ei mormînt se face  
Cu-aceleași șanțuri între ei săpate.*

*Nefericito, uită-te cum zace  
Poporul tău în nori văzîndu-și steaua  
Și-n sînul tău nemai aflîndu-și pacel*

*În van Justinian și-a pus cureaua  
Și frîul său pe coama ta superbă,  
Cînd azi stă goală și-n furtună șaua!*

*De vrei să-ți scuturi jugul tău de șerbă,  
Cezarul numai — nu și teologul  
Să urce-n șa pe crupa ta acerbă... "π"*

Ceea ce sună ca un leitmotiv în acest fragment, va răsună cu și mai multă forță, peste cîteva decenii, în renumita canzonă a lui Petrarca, „Italia mia” („Italia mea”). Aici avem de-a face cu conștiința vrajbei fratricide, cu chemarea la pace, cu aspirația spre o Italie unită. Aici, Dante depășește cadrul realității politice contemporane lui și se manifestă ca un precursor nemijlocit al lui Petrarca și al celor mai înaintați umaniști. Acestora el le pregătește terenul și în calitate de primul scriitor al Italiei care a instaurat un contract viu și organic cu Antichitatea a cărei importanță excepțională pentru trezirea conștiinței naționale el a apreciat-o înaintea tuturor. Dante este remarcabil nu prin volumul cunoștințelor sale în domeniul literaturii antice, ci prin atitudinea sa nouă față de aceasta. Pentru el, Virgiliu, Ovidiu, Lucan, Stacius sînt nu numai niște celebri „bărbați din vechime”, ci și oameni vii, apropiați, din ale căror opere el primește puternice impulsuri. Este adevărat, Dante mai „creștinizează” încă destul de puternic Antichitatea, dar el o iubește atît de mult și este atît

de entuziasmat de ea încât ajunge s-o integreze deja în mod organic în conștiința lui creatoare. Și, poate, acest fapt nu se manifestă nicăieri cu atîta pregnanță ca în atitudinea lui Dante față de gloria postumă. Nu dumnezeului creștin, ci lui Apollo îi solicită Dante coroana de lauri<sup>78</sup>. El simte că stăpînește forța necesară cu ajutorul căreia „omul dobîndește nemurirea, cucerind pentru sine gloria postumă”<sup>79</sup>. Și poetul poate să acorde această glorie și altora dacă îi menționează în operele sale<sup>80</sup>. Astfel, smereniei creștine impersonale, Dante îi opune personalitatea umană conștientă de sine care-și afirmă cutezător propriul „eu”.

Primele vlăstare ale umanismului ce se proiectează în „Divina comedia” răzbat și în creația celui dintîi umanist italian — Albertino Mussato din Padova (1261 — 1329)<sup>81</sup>. Acest modest notar care, printr-o muncă dîrză, a ajuns să facă o strălucită carieră politică, se ocupa, în orele de răgaz, cu literatura. El conducea cercul poezilor care erau, ca și el, pasionați admiratori ai Antichității. În afară de lucrări de istorie, Mussato a scris tragedii în spiritul lui Seneca, epistole în metru elegiac, egloge inspirate de Cicero și Seneca, opere filosofice ca „De lite inter naturam et fortunam”, „Contra casus fortuitas” („Despre disputa dintre natură și destin” și „Împotriva fortuitului”). Dar cea mai importantă a fost, fără îndoială, autobiografia sa „De vita et moribus suis” („Despre viață și moravurile ei”) care s-a pierdut fără urmă. Mussato se manifesta, probabil, în această lucrare, ca un precursor direct al lui Petrarca. Acest tratat trebuie să se fi născut din interesul manifestat de autor față de lumea lăuntrică a omului, interes dictat de creșterea conștiinței de sine. Mussato a încercat să se sprijine pe tradiția antică cu ajutorul căreia spera să depășească barbarismele limbii latine medievale și să obțină simplitate și claritate în exprimare. Dar lucrul nu i-a reușit. El nu avea talent și simțul stilului. Totuși, personalitatea sa părea contemporanilor atît de remarcabilă încît, în anul 1315, la propunerea prietenilor și în urma hotărîrii universității, el a fost recu-

noscut public și solemn ca poet și încoronat cu coroana de iederă și mirt. Acest episod, anticipând încoronarea lui Petrarca cu lauri pe Capitoliu, este o dovadă peremptorie că nu numai Dante era dornic de glorie, ci și o serie de contemporani de-ai săi plăteau dajdie ambiției, pe care Burckhardt<sup>82</sup> o socotește una din trăsăturile cele mai caracteristice ale individualismului renascentist.

Consolidarea pozițiilor economice ale cercurilor largi de meșteșugari, dezvoltarea sentimentelor lor patriotice, formarea culturii comunal-orășenești de tip nou în care răsunau insistent motive civice — toate acestea nu puteau să nu favorizeze creșterea conștiinței naționale a italienilor. Dar în condițiile fărâmițării teritoriale și politice a Italiei, în condițiile existenței a două forțe veșnic învrăjbite una cu alta — imperiul și papalitatea — italienilor le era extrem de greu să obțină puncte reale de sprijin pentru o unire națională de facto.

În Franța, conștiința națională s-a dezvoltat în mod organic, s-a amplificat odată cu teritoriul, s-a consolidat odată cu puterea regală. De aceea, încă de la începutul secolului al XIV-lea, aici a fost rezolvată definitiv dilema: papalitatea sau imperiul. Cu totul altfel s-a dezvoltat conștiința națională în Italia. Ruptă în bucăți, lipsită de un centru unificator, Italia a fost constrânsă să caute temeiuri pentru ideea națională în trecutul ei măreț, în Antichitate. Fiecare oraș din Italia se străduia într-un fel sau altul să-și afirme legătura cu Roma, să se afirme ca moștenitor direct al culturii romane. Această tendință se face simțită deosebit de insistent în scrierile cronicarilor florentini. După distrugerea localității Fiesole, povestește unul dintre ei, „locuitori de aici împreună cu romanii au întemeiat un nou oraș... după asemănarea orașului Roma”<sup>83</sup>. Aici au fost construite și un Capitoliu, și un apeduct, și terme, întocmai ca la Roma, și au numit acest oraș mica Romă. Aceasta a și fost, chipurile, prima denumire a Florenței. Când, în secolul al XIII-lea, în fața Florenței s-a pus problema alegerii emblemei pentru sigiliul orașului, cetățenii florentini s-au oprit asupra



imaginii lui Hercules cu ghioaga simbolizând mîndrie și forță. Cînd, în 1278, au bătut ca monedă florinul de aur, florentinii au imprimat pe el chipurile lui Ioan Botezătorul și al lui Hercules. După înfrîngerea ghibelinilor, popolanii, care au înălțat în cinstea acestei victorii Palazzo del Podestà, l-au împodobit cu o inscripție în care comuna se lăuda cu faptul că ea, asemenea Romei, a triumfat asupra vrăjmașilor ei și a început să conducă lumea în baza legii și a dreptății<sup>84</sup>. Asemenea exemple de apel la Antichitate în scopul exaltării sentimentelor naționale s-ar putea înmulți fără dificultate. Toate vorbesc despre unul și același lucru — despre folosirea intenționată a tradiției antice care era identificată, în conștiința oamenilor secolului al XIII-lea, cu epoca avîntului național al Italiei.

Și Dante, acest mare patriot italian, își închipuie Italia unificată așînderea imperiului roman. Pentru Dante, monarhul nu încoronează „piramida socială feudală”, ci stăpînește peste lume asemenea unui podestà care cîrmuiește comunitatea. Dar idealul comunității lărgite pînă la marginile lumii este un ideal roman. Este simptomatic că Dante nu recunoaște, mai mult, pare, pur și simplu, să nu cunoască „Sfîntul imperiu roman de națiune germană”. Nu întîmplător în toate cele trei cercuri ale lumii sale de dincolo de mormînt se întîlnesc atît de rar umbrele palide ale împărașilor medievali. Evitînd evul mediu, privirea lui Dante se oprește direct asupra Antichității romane. El găsește consolare în discuția cu cel care fusese Cezar și care era acum Justinian (Paradisul VI, 10). Și privirii sale i se înfățișează viitorul Cezar, conducătorul italian care va „încăleca” Italia, o va ține în frîu, o va pacifica, o va unifica și, sprijinindu-se pe ea, va cuceri lumea în numele păcii.

Cristalizarea trăsăturilor naționale avea loc și în arta plastică a Italiei, în primul rînd pe linia reînvierii tradițiilor antice. Atît curente romanice cît și cele mai marcat bizantinizante erau lipsite de o vădită pecete națională. În Italia, trăsăturile naționale au început să se cristalizeze deosebit de

rapid de la jumătatea secolului al XIII-lea. Accentuarea lor a coincis cu criza vechii concepții despre lume. Tocmai din momentul când stilul romanic și „maniera greacă” au început să se destrame, trăsăturile naționale au început să se facă tot mai insistent simțite. Și în această situație, accentuarea lor a fost în Italia direct proporțională cu gradul de valorificare a moștenirii antice. După ce această moștenire a căpătat o interpretare creatoare în opera marilor maeștri din ducento — Niccolò Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini și Giotto — abia atunci a sosit un astfel de moment când trăsăturile naționale acumulate în cursul multor secole au început să definească chipul nou, irepetabil al artei italiene.

Cultura italiană din a doua jumătate a secolului al XIII-lea și de la începutul celui următor, formată pe baza relațiilor comunale, iese din cadrul feudal și se dezvoltă în direcția unei tot mai hotărâte laicizări. Iată ce ne îndreptățește să căutăm tocmai în această perioadă obârșiile Renașterii. Este pentru prima dată când în Italia personalitatea se eliberează de cătușele bisericii. Pentru prima dată se observă aici apariția conștiinței de sine, se pune problema despărțirii puterii laice de cea ecleziastică, pentru prima oară universul sentimentelor și emoțiilor umane se reflectă în literatură și tot pentru întâia oară căutările în domeniul religios dobîndesc o nuanță profund personală, neconfesională.

Tendințe analoage încep să se facă simțite în arta din ducento și de la începutul trecento-ului, când ia naștere un puternic curent de tendință realistă ce pregătește terenul pentru strălucitoarea înflorire a culturii artistice a Renașterii.

### III. ARTA ȘI DOCTRINELE ESTETICE DIN DUCENTO ȘI DIN TRECENTO-UL TIMPURIU

În orașele-comună, cu noua lor structură socială, arta avea o bază populară extrem de largă. Ea servea interesele cercurilor democratice, era făcută de mâinile meșteșugarilor breslași și reflecta gusturile acestora. Breslele au înălțat nu numai edificii ce răspundeau necesităților lor imediate (de pildă, capele pentru breaslă, case pentru administrarea breslelor ș.a.), ci ele se manifestau și ca participante active la ridicarea unor construcții de importanță comunală generală (catedrale, spitale, loggii). Ele conduceau în întregime partea financiară a construcțiilor, alegeau singure artiștii, urmăreau continuu activitatea lor, aprobau planurile, se amestecau în toate detaliile lucrărilor de decorație.<sup>65</sup>

Înălțarea catedralei, a orfelinatului, a spitalului Sant' Eusebio, reconstruirea Baptisteriului — toate acestea au fost realizate cu forțele celor mai mari bresle florentine. Biserica San Miniato a fost construită pe spezele corporației Calimala; douăsprezece mari bresle au devenit renumite prin ridicarea cunoscutei biserici Or San Michele, a cărei fațadă era împodobită cu statui reprezentând pe sfinții patroni. Dacă în Europa de nord activitatea breslelor se axa mai cu seamă pe opere religioase și cu caracter de binefacere, în Italia, încă din secolul al XIII-lea, interesul față de artă, considerată drept una din sferele activității umane, a dominat într-o asemenea măsură încât a determinat întreaga politică culturală a numeroase corporații. În operele 72



de artă, poporul vedea expresia propriilor sentimente, simțindu-se solidar cu artistul. Fiecare simțea în mod instinctiv că o operă artistică desăvârșită aruncă o aureolă asupra tuturor cetățenilor. În acest sens, arta comunei italiene, asemenea artei din polisul grecesc, era pătrunsă de spirit civic. Idealurile ei erau într-o măsură apreciabilă democratice și realiste. Și, deși acest „realism” mai păstra încă o sumedenie de rămășițe medievale, el se deosebea mult de stilul epocii anterioare. Realismul a căpătat amploare pe baza societății burgheze ce abia începuse să se formeze și a cărei ideologie avea, în această etapă istorică, multe trăsături progresiste. Și, poate, nicăieri acest spirit specific orașului-comună din trecento-ul timpuriu nu s-a manifestat cu asemenea forță ca în următorul episod, foarte semnificativ, din istoria Sienei: când Duccio a terminat, în anul 1311, *Maestà* — marele tablou de altar care uimește prin frumusețe — lucrarea a fost transportată din atelierul artistului în catedrală în prezența unei imense mulțimi adunate să ia parte la procesiunea solemnă. Circulația în oraș a fost întreruptă, toate dughele închise, iar dangătul clopotelor, trîmbițele și tobele au vestit marea izbîndă a artei<sup>86</sup>. Pentru sienzezi, aceasta era nu numai o izbîndă a marelui pictor, ci și a întregii obști. Astfel, între artistul comunei și cetățenii ei se întindeau nenumărate fire invizibile care făceau din creație un proces profund organic.

În legătură cu fărîmițarea politică a țării și cu diversitatea structurilor ei economice, începînd cu secolul al XIII-lea, se dezvoltă diferite școli artistice cu trăsături locale net exprimate. În Italia, această dezvoltare a decurs mult mai rapid decît în țările din nordul Europei, unde deosebiriile dintre orașe erau mai puțin evidente întrucît acolo dominau, de obicei, aceleași relații feudale. În Italia, în schimb, relațiile feudale s-au menținut în stare pură numai în regiunile cele mai înapoiate; în orașe, ele au cedat repede locul noilor forme sociale, în fiecare oraș dezvoltarea decurgînd într-un fel anume. Astfel, în unele orașe, schimbarea

s-a operat relativ fără convulsii; în altele, ea s-a ciocnit de împotrivirea acerbă a grupărilor conservatoare și s-a impus pe o cale de compromis abia după o luptă îndelungată. În sfârșit, într-o serie de orașe, tentativele de schimbare s-au soldat cu un eșec total. De aici a decurs diversitatea neobișnuită a felurilor de viață din orașele-comună. Fiecare comună, fiecare oraș avea propriul său mod de viață; propriile nuanțe individuale irepetabile. Și tocmai pe această bază s-au dezvoltat diferitele școli artistice. Florența, Siena, Pisa, Lucca, Roma, Milano, Veneția — toate aceste orașe au creat școli de sine stătătoare. Fiecare oraș se străduia să-și întrecă rivalul prin bogăție și frumusețea construcțiilor, iar această competiție între orașele-comună a favorizat într-o mare măsură înflorirea artei lor.

Pentru arta italiană a secolelor XIII—XIV, este tipic nu numai procesul de izolare al diferitelor școli, ci și procesul de afirmare și degajare, din mijlocul breslei, a personalității creatoare a artistului, proces care, în cursul său neîntrerupt de creștere, avea să ducă, în cele din urmă, la apariția unui nou tip — acela al artistului complex, specific Renașterii.

Măiestria impersonală a breslei cedează, treptat, locul creației individuale. Tendințe asemănătoare pot fi observate și în arta gotică, dar acolo ele erau mult mai slab exprimate. În Italia, însă, acest fenomen are un caracter general. Numele artiștilor sînt pomenite tot mai des în documentele de arhivă și în semnăturile de pe operele de artă. Noile relații capitaliste favorizează diminuarea influenței pe care o aveau statutele și regulamentele breslelor. Totuși, sistemul breslelor se dovedește foarte viabil, întîrziînd afirmarea individualității. Cultura artistică din trecento este cea mai bună dovadă în acest sens. Și totuși, în ciuda prevederilor detaliate din statutele breslelor, nu putea fi oprit procesul spontan de eliberare a personalității. Cererea individuală atrăgea după sine, inevitabil, o ofertă individuală. Încă din secolul al XIII-lea, în Italia lucrează o mulțime de maeștri cu o personalitate 74

creatoare atît de precis conturată încît faptul a permis ca în studierea operelor lor să fie aplicată metoda atribuirilor<sup>87</sup>. Este adevărat, cu mijloacele metodei atribuirilor nu este posibilă totdeauna gruparea lucrărilor aparținînd acestor maeștri pentru că nu rareori trăsăturile tradiționale precumpănesc asupra celor individuale. Totuși, însuși faptul că, într-o serie de cazuri, metoda respectivă s-a justificat în întregime este o dovadă peremptorie a existenței unor tendințe individuale în creația artiștilor din ducento.

Și, în adevăr, maeștri ca Giunta Pisano, Niccolo și Giovanni Pisano, Deodato Orlandi, la Pisa, Bonaventura și Berlinghiero Berlinghieri, la Lucca, Guido da Siena, Vigoroso da Siena, Duccio, la Siena, Margaritone, la Arezzo, Cavallini, Rusuti, Torriti, Arnolfo di Cambio, la Roma, „Maestrul sf. Francisc“, la Assisi, Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Meliore di Jacopo, „Maestrul sf. Magdalena“, Giotto și „Maestrul sf. Cecilia“, la Florența, sînt individualități creatoare foarte concrete. De obicei, acești artiști conduc ateliere în care domnește ordinea specifică breslelor: calfele și ucenicii îl ajută pe maestru în realizarea detaliilor secundare (ornamentare, poleire cu aur ș. a. m. d.); colaborează cu el la realizarea unei mari comenzi, execută operațiile pregătitoare (pisarea culorilor, pregătirea stucaturii etc.). Concomitent, maestrul îi învață meserie, urmînd ca după ce și-o însușesc, ei să devină, la rîndul lor, maeștri de sine stătători. În condițiile acestor relații patriarhale, presiunea tradiției rutinare se simțea la fiecare pas și îngrădea inițiativa artistică. Totuși tendința spre creația individuală era atît de puternică încît unii artiști, cei mai talentați, și-au elaborat maniera lor originală care a evoluat rapid din cadrul tradițional. Această posibilitate de a inova era principial nouă în raport cu vechea stare de lucruri în care maeștrii medievali trebuiau să lucreze striviți de forța autorității bisericești și a statutelor de breaslă. Și tocmai această posibilitate de a inova le-a înlesnit marilor individualități ducerea luptei pentru



Pentru pictura și sculptura din ducento și din trecento-ul timpuriu este foarte caracteristică accentuarea continuă a tendințelor realiste. Artă se eliberează treptat de austeritatea ei hieratică, este depășit bizantinismul, imaginile religioase devin tot mai emoționale, mai umane, figurile dobândesc volum, drapajul veșmintelor cade mai firesc, se complică și capătă mai multă adâncime fundalurile arhitectonice, tratarea plată este înlocuită treptat de una în relief, bazată pe modeleul în clarobscur. Totuși, în ciuda acestor inovări, artă ducentoului păstrează o serie întreagă de trăsături specifice. Tematica religioasă rămâne ca și în trecut dominantă, ceea ce întârzie pătrunderea în sculptură și în pictură a elementelor de gen. Chipurile create de artiștii ducento-ului au un aer de solemnitate și de seninătate epică, ceea ce le înrudește, în multe privințe, cu imaginile artei medievale. Caracterul lor emoțional este totdeauna atenuat de o mare reticență interioară, vecină uneori cu severitatea. Spiritul laic nu devine încă precumpănitor față de cel ecleziastic deși se face tot mai des simțit în afirmarea noii concepții despre imaginea artistică. Cu toate că imaginea artistică se dezvoltă în direcția apropierii de realitate și devine mai individualizatoare, ea păstrează totuși multe elemente tradiționale. Întrucât artă nu se bazează, încă, așa cum o va face în epoca quattrocento-ului, pe știință, cunoașterea anatomiei, a perspectivei, și a clarobscurului rămâne aproximativă și superficială. Pe artiști îi atrage mult mai mult posibilitatea de a reda ideea ce ia naștere în mintea lor despre un fenomen sau altul, decât fenomenul însuși în toată concretețea și irepetabila sa particularitate. Dar această idee nu mai este deja produsul purei imaginații (ca în epoca precedentă), ci se întemeiază pe studierea unor obiecte reale. În această privință, imaginea artistică manifestă în dezvoltarea sa aceeași tendință care se observă și în dezvoltarea filosofiei medievale. Așa cum în cazul acesteia din urmă, alături de doctrinele idealiste care recunosc caracterul realist al universalilor, circulă și doc-

trina nominaliștilor ce recunosc numai existența unor lucruri izolate, tot așa, în artă, caracterul abstract al stilului romanic cedează treptat locul naturalismului gotic și tendințelor realiste ale Pro-torenașterii. Dar toate acestea rămân încă puternic legate de tradițiile medievale, fapt datorită căruia ele întrunesc elemente ale cunoașterii empirice cât și elemente de ordin pur relativist.

Compromisul respectiv se face și mai puternic simțit în doctrinele estetice ale lui Bonaventura, Toma d'Aquino și Dante. În timp ce teoria continua să rămână captivă vechilor concepții, arta se angaja în mod hotărât pe o cale nouă. Cum o să vedem mai departe, echilibrul dintre ele a început să se instaureze abia în secolul al XIV-lea, când teoreticienii artei au început să generalizeze experiența artiștilor aflați în fruntea curentului proto-renascentist.

Una dintre tezele de bază ale esteticii din du-cento constă în condiționarea divină a actului creator care, astfel, nu are un caracter liber. Opera artistică ia naștere nu ca rezultat al unor complicate interacțiuni între personalitate și lumea în-conjurătoare, ci prin materializarea ideii formate în cugetul artistului, cu ajutorul forțelor transcen-dentale. Raportul dintre această idee și realitate, dintre idee și un fenomen oarecare luat izolat ră-mîne nelămurit, din care cauză toate teoriile estetice rămân suspendate în aer, lipsite de un punct de sprijin. Iar acest fapt atrage după sine necesitatea introducerii unor argumente teologice cărora li se acordă o importanță hotărâtoare.

O primă încercare de creare a unui sistem este-tic încheiat întâlnim la Bonaventura (1221—1274), unul dintre principalii reprezentanți ai scolasticii<sup>88</sup>. Așa cum între divinitate și om există un intercesor — *similitudo patris*, adică Cristos, tot așa, între meșteșugar și obiectul creat de el există un mijlo-citor — *similitudo*, adică prototipul, modelul obiec-tului zămislit în mintea meșteșugarului (cuvîntul „meșteșugar” — *artifex* — este folosit în sensul de artist). *Similitudo* anticipează nașterea operei de

artă care se realizează datorită materializării imaginii lăuntrice. Întrucât această imagine lăuntrică se deosebește de la om la om printr-o serie de însușiri individuale, creația conține și momente de ordin subiectiv. Dar, deoarece imaginea respectivă se naște ca rezultat al inițierii divine, ea depinde de grația divină care determină în întregime procesul de creație. În consecință, acesta este lipsit de libertate și de autonomie, dobândind acel adaos teologic fără de care, în evul mediu nu era de conceput nici un fenomen.

Un sistem estetic mai complex și mai subtil creează Toma d'Aquino (cca. 1225—1274), cu toate că se situează pe poziții asemănătoare în înțelegerea artei și a rostului ei<sup>89</sup>. Toma d'Aquino face încercarea de a depăși contradicțiile dintre ideea abstractă și tendința „realistă” ce se afirmă tot mai hotărât în arta contemporană a vremii sale. El se străduiește ca pe calea unor complicate rafinamente scolastice să concilieze spiritualismul cu naturalismul gotic. Pentru Toma d'Aquino există trei criterii ale frumosului: *claritas*, *integritas* și *consonantia*. Dacă artistul vrea ca opera lui să aibă *claritas*, atunci caracteristicile senzoriale ale lucrurilor din această operă trebuie să fie prelucrate în așa fel încât ele să formeze expresia adecvată ce stă la baza ideii din opera dată. Caracteristicile senzoriale ale lucrurilor s-au transformat, prin aceasta, în categorii recognoscibile numai de către „ochiul spiritual” nu și de către simțuri. O asemenea înțelegere a ceea ce se considera a fi *claritas* ducea inevitabil, la abstractizarea formei. Aceasta era evitată însă cu ajutorul celui de al doilea criteriu al frumuseții — *integritas*. El acționează atât asupra laturii spirituale, cât și asupra celei materiale a fenomenului. Aplicată asupra laturii materiale, *integritas* nu este altceva decât apartenența la corpuri a caracteristicilor lor naturale. Pentru artă, *integritas* înseamnă păstrarea legității firești în cursul redării unui obiect sau a altuia. Astfel, se crea o antiteză ce conducea la obținerea unei contraponderi pentru *claritas*: ca o contrapondere pen-



tru ideea abstractă era pusă în circulație noțiunea de organicitate naturală specifică. Amîndouă aceste noțiuni se contopesc în cel de al treilea criteriu al frumosului — *consonantia* (armonia). Datorită acestuia se instaurează o coordonare strictă între primele două criterii. Așa cum — afirmă Toma d'Aquino — omul este considerat frumos dacă membrele lui se află într-un raport corect față de corp, tot așa, orice frumusețe trebuie să reflecte o interacțiune armonioasă între ideea inițială a creației și iradierea ei în lucrul senzorial al cărui adevăr, frumusețe și bine sînt determinate de corespondența lor cu ideile divine. Și aici, prin urmare, principala premisă a creației este ideea, o idee ce se află deasupra realității asemenea unei „realități” metafizice. Prin această orientare spre ideea metafizică i se impunea artistului obligația de a reda nu fenomenul real, ci prototipul lui ideal, încărcat pe deasupra și cu o complicată interpretare simbolică. Și cu toate că Toma d'Aquino a introdus în calitate de corectiv noțiunea de *integritas*, menită să arunce o punte între idee și realitate, ideea își păstra în întregime rolul conducător.

Pentru Dante, ideea constituie, de asemenea, o categorie metafizică<sup>90</sup>. Ea este considerată gîndul lui Dumnezeu, în ea avîndu-și începutul tot ce este muritor și nemuritor:

*Ciò che non muore e ciò che può morire  
Non è se non splendor di quella Idea  
Che partorisce amando il nostro Sire<sup>91</sup>.*

*(Tot ce-i etern și tot ce-astfel s-ar vrea  
e numai forma-n care se-oglindește  
cerescul tată și iubirea sa.)'*

Emanînd din ideea primordială, razele răzbat cosmosul și, în funcție de „gradul de pregătire al naturii”, luminează cu o putere mai mare sau mai mică prin învelișul material. Natura reflectă numai într-un grad scăzut desăvîrșirea divină. La fel și

arta, care are de-a face cu materia „amorfă” și recalcitrantă și cu mîna nesigură a artistului.

*Ma la natura la dá sempre scema  
Similmente operando all'artista  
C'ba l'abito dell'arte e man che tema<sup>92</sup>*

*(Dar firea-ntreagă n-o redă, ci-o-ngîină,  
făcînd precum poetul care știe  
ce vrea, dar peana-i tremură în mînă)\**

*Ver'è, che come forma non s'accorda  
Molto fiata all'intenzion de l'arte  
Perch'a risponder la materia è sorda<sup>93</sup>*

*(Acestei forțe unice și clare,  
Materia de duh însuflețită  
Nu-i dă întotdeauna ascultare.)\*\**

În scopul obținerii unei opere de artă desăvîrșite este nevoie să organizezi materia, s-o supui principiilor clarității și proporționalității<sup>94</sup>. În caz contrar, se obțin niște produse hibride lamentabile<sup>95</sup>. Dar nici cea mai bună operă artistică nu este în măsură să întruchipeze ideea pură a frumuseții. Aceasta este accesibilă numai Creatorului, numai el poate să se delecteze cu ea pe deplin.

*La bellezza, ch'io vidi, si trasmoda  
Non pur di là da noi, ma certo io credo  
Che solo il suo Fattor tutta la goda<sup>96</sup>*

*(Căci ochii ei prin farmec nu răpun  
doar mintea noastră; chiar și-n ceruri, cred,  
îi gustă doar cel pururi drept și bun.)\*\*\**

În natură, însă, ideea frumuseții abia transpare și sarcina artistului constă în a sesiza aceste reflexe, să le facă să converge și să le fixeze în opera sa. Atunci aceasta va dobîndi harul „de a-i

\* În românește de Eta Boeriu.

\*\* În românește de George Buznea.

\*\*\* În românește de Eta Boeriu.

îndrepta pe oameni pe o cale dreaptă" (riducere la gente in diritta via)<sup>97</sup>. Dar pentru a obține acest lucru, artistul trebuie să fie animat de dragoste care-i permite să se înalțe pe treptele pămîntescului către palatele celeste. Această stare de extaz este numită de Dante: *quando amor mi spira*<sup>98</sup>.

*I'mi son un, che quando  
Amor mi spira, noto ed a quel modo  
Ch'e detta dentro vo significando.*<sup>98</sup>

(li răspunsei: „In tainicele ore  
Cînd Cupidon să mă inspire vine,  
In cale-i ies numai cu flori sonore.“)\*

Conceptia lui Dante despre artă își are obârșia în neoplatonism. Ea se întemeiază pe recunoașterea primatului ideii. Aceasta prezintă o desăvîrșire absolută numai cînd este în stare pură; răsfrîntă însă în materia naturii sau a artei, ea își pierde integritatea primordială. Și astfel, în fața artei stă sarcina de a se apropia de idealul transcendental care din punct de vedere teoretic nu poate fi realizat. Tocmai pe această cale arta devine simbolul unor valori superioare. Ea are nevoie de interpretare ideală; în ajutorul formei imperfecte vine interpretarea alegorică, morală și mistică în stare să dezvăluie acea *verità ascosa sotto bella menzogna*<sup>99</sup>. Și poate nicăieri nu s-a manifestat cu o asemenea forță această înclinație a lui Dante spre simbolism ca în următoarele versuri:

*Mirate la dottrina che s'asconde  
Sotto il velame degli versi strani*<sup>100</sup>

(Cătați ce tîlc ar fi să se găsească  
Sub vîlul ce-mi plutește pe terțină.)\*\*

Poetul ne cheamă să citim gîndul tainic ce se ascunde sub învelișul versurilor. Tocmai această la-

\* În românește de George Buznea.

\*\* În românește de George Buznea.



tură ezoterică a „Divinei comedia” a fost cea mai apreciată de către contemporanii lui Dante care vedeau în poemul lui nu numai o măreață operă literară, dar, înainte de toate, o comoară nesecată de cunoștințe în domeniul științelor teologice.

Dante-artistul l-a întrecut pe Dante-teoreticianul. Cu toate că pentru noi s-au pierdut multe din cheile cu ajutorul cărora putea fi dezvăluit sensul tainic al multor imagini din „Divina comedia”, ea și-a păstrat intactă prospețimea. Aceasta este forța creației poetice. Terținele dantești dau o caracterizare a oamenilor, peisajelor, evenimentelor atât de plastică și de individuală, încât uiți simbolurile ascunse sub învelișul versurilor. Astfel, în pofida tezelor acceptate de marele poet, țesătura cuvintelor se eliberează pas cu pas de premisele teologice. La un proces analog asistăm și în arta plastică. Pentru Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini, Giotto, accepțiunea neoplatonică a ideii nu determină creația. Practica lor artistică depășește teoria estetică din vremea lor, teorie ce se deosebea printr-un accentuat conservatorism. Pentru toți aceștia este caracteristică orientarea spre lumea vie și nu spre „ideea pură”. Dar puterea acesteia continuă să se resimtă în tendințele abstracte ale artei lor. Toți acești maeștri sînt legați prin fire care nu duc atât de la idee la obiectul izolat, cît de la acesta din urmă spre idee. De aceea „realismul” lor cuprinde multe elemente convenționale care au fost abandonate abia în quattrocento, cînd imaginea artistică a fost pătrunsă aproape integral de spirit laic.

Arta italiană a secolului al XIII-lea a rezultat din confluența a patru torente puternice: romanic, bizantin, gotic și antic. În diferite etape ale dezvoltării, aceste curențe au un rol cînd mai mare cînd mai mic, ele coexistînd uneori pașnic, iar alteleori disputîndu-și prioritatea într-o luptă ce-și atinge apogeul către sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Baza culturii artistice din ducento o constituie arta romanică ce reprezintă în același timp atât antiteza goticului, cît și treapta lui pregătitoare. Formată pe ruinele culturii antice, arta romanică, mai

ales în Italia, a folosit pe scară mare moștenirea antică pe care a prelucrat-o în direcția severității hieratice și a abstractizării, trăsături ce răspundeau exigențelor bisericii. Dar cu tot caracterul abstract al artei romanice, în ea poate fi urmărită și existența unui filon popular sănătos. Realizate de mâinile meșteșugarilor recrutați în majoritatea cazurilor dintre țărani, monumentele romanice poartă pecetea unei forțe și prospețimi primordiale. Imensele edificii uimesc prin monumentalitate. Volumele lor simple și monolite sînt statice și lesne de cuprins cu privirea, pereții se aseamănă cu niște monoliți gigantiști din piatră și pretutindeni domină principiul cantitativ al masei. Aceluiași principiu i se supun sculptura și pictura care ocupă un loc însemnat în împodobirea lăcașurilor de cult. Figurile cu capete supradimensionate sînt greoaie și masive.

Caracterizate printr-o anumită plasticitate a volumelor, ele se cer parcă să fie adosate unor suprafețe plane pe care se profilează în mișcări stîngace. Corpurile lor au ceva rigid, contururile sînt anguloase, veșmintele cad în drapaje redlate într-o manieră grafico-ornamentală, iar chipurile sînt în general lipsite de însuflețire și de caracter individual. Compozițiile, spațiile sînt foarte convenționale: soluția preferată constă în juxtapunerea figurilor, iar acolo unde se intenționa să fie redlate una în spatele alteia, ele sînt amplasate una deasupra alteia, din care cauză spațiul se desfășoară nu atît în adîncime cît pe verticală. Cu toate acestea, imaginile artei romanice prezintă o deosebită vioiciune. Le este străin spiritul scolasticii, ele trădează adesea o observație fină din partea artistului ca și înclinația acestuia către un fel de umor grosolan și sănătos.

Arta romanică s-a bucurat în Italia de o mare vitalitate. Ea a rezistat mult împotriva răspîndirii goticului, și-a însușit în chip organic moștenirea bizantină în interpretarea ei creștin-orientală și a intrat ca o parte componentă substanțială în plămădirea stilului protorenascentist. Vitalitatea neobișnuită a artei romanice din Italia se explică prin



soliditatea temeliiilor ei antice, ceea ce permitea aruncarea unei punți între stilul romanic și cel renașcentist, contribuind totodată la apropierea celor două stiluri.<sup>101</sup> Avînd ca sprijin tradiția antică, arta romanică a conținut totdeauna sîmburele unor posibile mișcări „protorenașcentiste” care luau ființă, de obicei, acolo unde în fața artiștilor medievali se afla o cantitate destul de mare de reminiscențe ale Antichității. Exemple pregnante de asemenea explozii „protorenașcentiste” în secolele XII—XIII au oferit arta din sudul Franței, din Provence (Saint-Trophime în Arles, Saint-Gilles, Saint-Paul-Trois-Châteaux)<sup>102</sup> și din Toulouse (Saint-Sernin), arta din Dalmația (portalul catedralei din Trogir din anul 1240, portalul catedralei San Giusto din Trieste ș.a.)<sup>103</sup>, arta din Apulia și Campagna (Castello delle Torri din Volturmo, aproape de Capua, din anii 1234—1239, Castel del Monte, între Barletta și Bari, din anul 1240, o mulțime de fragmente sculptate de la aceste edificii, aflate în Museo Campagno, în Capua și în muzeul din Bari, podoabe sculpturale izolate de la catedralele din Acerenza, Bari, Ruvo, Trani, amvonul din 1272 aflat în catedrala din Ravello, un bust de femeie într-un muzeu berlinez ș.a.)<sup>104</sup>. Dar toate aceste izbucniri „protorenașcentiste” au fost de scurtă durată, avînd un caracter episodic<sup>105</sup>; ele n-au depășit în general cadrul unor fenomene de ordin local.

Cele mai evidente indicii „protorenașcentiste” prezintă arta din Apulia și Campagna, de la care pornesc fire ce ne duc pînă la creația lui Niccolo Pisano. Dar nici aceasta nu deschidea o nouă perspectivă, ci mai degrabă încheia epoca evului mediu romanic în Italia. Toată arta din Apulia poartă o pecete de clasicism ofilit și eclectic. Formată la curtea lui Frederic II, această artă a însoțit crepusculul puterii dinastiei de Hohenstaufen care născuse visul unui mare imperiu medieval. Ea s-a înveșmîntat în toga antichizantă a stilului romanic pentru a crea în jurul împăratului o aureolă de glorie „romană”. Inspirația din tradiția antică nu decurgea în mod organic din necesități artistice, ci era dictată de considerente de măreție de fațadă. 84



De aceea a rămas un episod izolat. Numai în Toscana stilul protorenascentist a constituit un punct de pornire pentru o mișcare vie care, în desfășurarea ei neîntreruptă, a dus la Renaștere. Iată de ce acest stil are aici pe deplin dreptul să se numească Protorenaștere fără ghilimele. Căci, în adevăr, el pregătește terenul pentru arta din quattrocento, ai cărei inițiatori s-au îndepărtat de regulă de maestrii protorenascentiști.

Pe temelia artei romanice se suprapun în secolul al XIII-lea elemente ale artei bizantine și gotice care sînt aduse din afara Italiei. Deosebit de largă a fost pătrunderea formelor bizantine, favorizată în mare măsură de relațiile comerciale și culturale ale Italiei cu Orientul. Curente bizantine au jucat un rol dublu în cultura artistică din ducento. Pe de o parte, ele au încetinit afirmarea tendințelor realiste, iar pe de alta, au înlesnit trecerea de la arta romanică la cea protorenascentistă. Procesul respectiv se manifestă cu deosebită pregnanță în pictură, care a primit un puternic impuls bizantin<sup>106</sup>.

Latura primejdioasă a acestei direcții consta în faptul că stilul bizantin manifesta în mod constant preferința pentru formule dogmatice. Potrivit caracterului lor, aceste formule erau abstracte și profund idealiste. Dar ele se distingeau totodată printr-o asemenea maturitate artistică încît exercitau o influență irezistibilă asupra tuturor popoarelor care făceau cunoștință cu cultura bizantină. În Italia, influențele bizantine au pătruns sub forma unui nou val după cucerirea Constantinopolului de către cruciați (anul 1204). Purtătorii acestor influențe au fost nu numai operele de artă (icoane, emailuri, miniaturi, reliefuri ș.a.), ci și artiști emigrați din Bizanț și care au deschis ateliere în Italia. În acestea, afară de greci lucrau și maestri locali. În urma contopirii elementelor romanice cu cele bizantine, a rezultat acea „manieră greacă” (maniera greca) care, potrivit lui Vasari, a constituit stilul dominant în Italia pînă la reforma artistică promovată de Giotto. În „maniera greacă”, alături de elementele bizantine și romanice, se întîlnesc

uneori și cele gotice, dar acestea nu joacă, de regulă, un rol important. Principalul pivot rămâne invariabil arta bizantină cu hieratismul ei sever, cu modul ei bidimensional și liniar de a reda lumea, cu încremenirea ei solemnă. Această artă îi este opusă aproape în toate privințele universului artistic al lui Giotto. De ea se cramponau cei care tindeau s-o folosească drept antidot împotriva noului spirit laic ce se afirma în arhitectură, sculptură și pictură. Către sfârșitul secolului al XIII-lea, bizantinismul e pe cale să se perimeze și foarte curând devine un anacronism istoric. Dar faptul n-a împiedicat cercurile conservatoare să-i cultive asiduă tradițiile, în felul acesta fiind apărute poziții artistice revolute. Monumente de artă ca mozaicul din absida bisericii San Miniato al Monte din Florența (1297), ca mozaicul *Incoronarea Mariei*, în catedrala din Florența (sfârșitul secolului al XIII-lea), ca mozaicul catedralei din Pisa, terminat de Cimabue în anul 1302, sau nenumăratele icoane italo-grecești din secolul al XIV-lea sînt o mărturie elocventă a viabilității „manierei grecești” în Italia.

Cum s-a remarcat mai sus, stilul bizantin a jucat un rol pozitiv în istoria artei din ducento. El le-a permis artiștilor italieni să-și lărgască orizontul, i-a înzestrat pe aceștia cu un nou sistem al proporțiilor figurii omenești, cu un sistem mai organic ce-și avea obârșia în Antichitate și care era mai adecvat decît canonul romanic. Bizantinismul a favorizat și diferențierea lineară a formei care se deosebea, în sculptura și pictura romanică printr-un pronunțat caracter amorf și printr-o elaborare incompletă. Totodată, el a facilitat formei să se supună principiilor compoziției ritmice, conferind paletelor italienilor un rafinament și o bogăție față de care cromatica icoanelor și frescelor romane pare primitivă.

În sfârșit, arta bizantină a îmbogățit cultura artistică din ducento cu o iconografie evoluată. Maestrii italieni au împrumutat deseori de la Bizanț mai ales motivele iconografice ce se deose-

beau printr-o emoționalitate viu exprimată și care răspundeau astfel concepțiilor lor creatoare. În cadrul artei bizantine din secolele XII—XIII, aceste motive erau în majoritatea cazurilor o excepție, pe cînd pe solul Italiei ele au dobîndit rapid o largă popularitate. Asemenea motive iconografice ar fi „Hodighitria”, îngerii ce planează în scena „Răstignirii”, figura Mariei, căzută în leșin, în aceeași scenă și Cristos răstignit, cu trupul puternic contorsionat și capul căzut pe umăr ș.a.

Din arta bizantină, italienii au împrumutat elemente iconografice ce se deosebeau cu mult de tot ceea ce dăduse în acest domeniu Occidentul roman. De aceea, influențele bizantine au favorizat înnoirea parțială a artei italiene. Ele au zdruncinat sistemul romanic tradițional. Pretutindeni unde ele sînt evidente, proporțiile figurii umane devin mai exacte, simțul organicului se ascute, ritmul linear devine mai complex, iar forma se diferențiază. Drept urmare, bizantinismul a îndeplinit în Italia o misiune istorică dublă: a ajutat la depășirea caracterului abstract al artei romanice și, concomitent, a păstrat integral substratul idealist al acesteia, schimbîndu-l în sensul unui mai mare rafinement și al unei mai profunde inspirații. Astfel se și explică succesul neobișnuit al „manierei grecești” în Italia secolului al XIII-lea.

Din ce direcție au pătruns în Italia modelele bizantine? Direct din Constantinopol și din provinciile grecești. Modelele constantinopolitane au jucat un rol mai activ întrucît studierea lor a contribuit la transformarea stilului romanic, pe cîtă vreme motivelor creștin-orientale le revine un loc relativ modest, ele oferind Apusului romanic prea puține noutăți. Pe cel de al doilea curent îl întîlnim într-o stare deosebit de pură la Pisa și în Sudul Italiei unde au pătruns din Răsărit, tradițiile siro-egiptene. La Pisa acestea s-au menținut pînă în al treilea pătrar al secolului al XIII-lea. Începînd aproximativ din anii douăzeci-treizeci, un mare val de influențe constantinopolitane pătrunde pînă în Lucca și Pisa, iar mai tîrziu în Siena și Florența. Punctul de iradiere al acestor influențe



a fost arta bizantină din epoca Comnenilor. De la sfârșitul secolului al XIII-lea, Italia se familiarizează, în fine, cu cel mai nou curent al artei bizantine — cu stilul paleolog timpuriu. Din acesta s-a desprins marele maestru sienez Duccio<sup>107</sup>. După secolul al XIII-lea, curentul bizantin își pierde definitiv importanța în Italia și dacă, ulterior, se mai resimt unele ecouri ale lui, ele nu mai joacă un rol cît de cît substanțial.

A treia mare direcție în cultura artistică din ducento a constituit-o goticul<sup>108</sup>. Epoca celei mai mari înfloriri a acestuia în Italia a fost secolul al XIV-lea. În secolul precedent, goticul abia începe să-și cucerească pozițiile, cele dintîi afirmări ale sale avînd loc în arhitectură (încă din 1208), mult mai tîrziu putînd fi reperat în sculptură și pictură în care n-a prins niciodată rădăcini adînci. Stilul gotic, asemenea celui bizantin, a jucat și el un rol dublu în arta din ducento; a îmbogățit-o pe aceasta cu o serie de inovații, pe de o parte, iar pe de alta, a frînat, iar mai tîrziu, a neutralizat mișcarea protorenascentistă.

Elemente disparate ale arhitecturii gotice au început să pătrundă în Italia încă din a doua jumătate a secolului al XII-lea, dar abia de la începutul veacului următor sistemul gotic a fost transferat integral pe pămîntul Italiei din Burgundia (de pildă abația din Fossanova, 1208; biserica Badia în Casamari, 1217; San Martino al Cimino, aproape de Viterbo; San Galgano aproape de Siena, c. 1227; Sant'Andrea în Vercelli, din 1219 ș.a.)<sup>109</sup>. Primele biserici gotice din Italia au fost construite de călugării ordinului cistercian desprins din ordinul benedictinilor din Burgundia. Conform statutelor severe ale cistercienilor, bisericile lor erau lipsite de decorații. Ornamentarea lăcașurilor de cult era limitată și de regulamentele franciscanilor și dominicanilor care urmîndu-i pe cistercieni, au început să construiască și ei în stil gotic. Ordinele călugărilor cerșetori tindeau de asemenea spre o simplitate extremă a edificiilor, drept care ei evitau folosirea pe scară mare a bolților cu nervuri, a turnurilor, vitraliilor, frescelor. Bisericile fran-

ciscane și dominicane (ca de pildă, Santa Croce și Santa Maria Novella din Florența) se remarcă printr-o marcată severitate puritană care le înru-dește uneori cu lăcașurile protestante din Olanda și care le deosebește net de catedralele bogat împo-dobite cu sculpturi și vitralii ale Franței și Ger-maniei.

Introdus în Italia, stilul gotic a fost supus la o serie de amendamente și sub acțiunea condițiilor climatice locale care au impus înlocuirea acope-rișurilor cu pante repezi, ascuțite, prin unele mai plate și reducerea sensibilă a dimensiunilor la stră-pungerile pentru ferestre. În același timp, formele importate din Franța și-au pierdut treptat puri-tatea. Ele s-au adaptat la vechiul fond romanice avea să rămână factorul hotărâtor al stilului ar-hitectonic. Elementele gotice au început să fie stră-bătute și ele de spiritul protorenascentist. Dobân-dind o notă națională, noile construcții au devenit un fel de variantă specific italiană a goticului eu-ropean. Tocmai din această cauză goticul italian este atât de diferit de cel nordic. Verticala nu do-bîndește niciodată în gramatica lui stilistică pre-ponderența pe care o are în arhitectura gotică franceză, germană și mai cu seamă engleză. Ver-ticala este echilibrată de elemente orizontale pu-ternic accentuate. Arcele frînte sînt relativ scunde și statice, apropiindu-se cel mai adesea de forma arcelor semicirculare care continuă să joace un rol important în construcția gotică italiană. Structura construcției nu se impune niciodată vederii cu atîta acuitate ca în Nord. Datorită ferestrelor mici și absenței triforiilor, se păstrează la dispoziția pic-torilor suprafețele mari ale pereților, iar spațiul lipsit de o mare tensiune și elanul spre înălțimi, tipic pentru goticul nordic, se deosebește prin calm și claritate. Toate acestea fac ca goticul ita-lian să fie mai terestru, mai material. Și aici își spune, fără îndoială, cuvîntul influența raționalis-mului burghez născînd, care avea să-și găsească însă expresia deplină abia în arhitectura Renașterii.

89 În Italia, goticul francez a fost asimilat în mo-dul cel mai organic de către arhitectură. Dar în

multe privințe, influențele gotice au determinat și stilul operelor de sculptură și pictură.<sup>110</sup> Aici însă goticul a întâmpinat o mai puternică rezistență din partea vechilor tradiții antichizant-romanice deși, în cele din urmă, el a reușit totuși să determine o serie de schimbări de substanță în arta romanică și bizantină din secolul al XIII-lea și prima parte a celui următor. Faptul este demonstrat de lucrările lui Niccolo Pisano, Giovanni Pisano, Duccio, Tino di Camaino și ale unei întregi serii de maeștri anonimi din ducento. Această largă pătrundere a formelor gotice franceze decurgea logic din intensele relații culturale ce se statorniciseră în acel timp între Italia și Franța. Obiceiurile cavalești, moravurile și gusturile erau introduse tot mai des în Italia unde găseau un larg ecou în cercurile nobilimii feudale și în cercurile burgheziei ce căuta s-o imite pe aceasta. La începutul secolului al XIII-lea, studierea limbii franceze s-a extins aproape pretutindeni în Italia; mulți scriitori de aici își compuneau operele în limba franceză (Martino da Canale, Brunetto Latini, Marco Polo ș.a.), iar Dante, citea cărțile franceze în original. Versurile poezilor provenșali se bucurau de o mare popularitate, ca și „Romanul Rozei” al lui Guillaume de Lorris, ca și lecțiile profesorilor francezi. Universitățile din Paris, Tours, Orléans și Montpellier atrăgeau sute de dominicani, benedictini și minoriți care aduceau în Italia roadele învățaturii lor franțuzești. În materie de scolastică, Parisul domina în mod absolut și spre el se orienta majoritatea teologilor italieni.

Odată cu transferarea papilor de la Roma la Avignon (1305) legăturile dintre Italia și Franța au devenit și mai strânse. Pe nenumărate canale se infiltrau în Italia și modelele gotice care aveau să joace un rol deosebit în dezvoltarea artei din trecento.

Ce a dat nou și pozitiv goticul francez italienilor? Asemenea bizantinismului, el a ajutat la zdruncinarea sistemului romanic tradițional, conferind artei un mai bogat conținut emoțional. Goticul le-a făcut cunoștință italienilor cu noi soluții 90



constructive ce permiteau depășirea caracterului static al sistemului constructiv, romanic. Bolțile ogivale în cruce, ce se repetau ritmic, făceau posibilă desfășurarea dinamică a spațiului nu numai în înălțime, ci și pe orizontală, în adâncime. Torurile și nervurile confereau stîlpilor mișcare, vitraliile colorate permiteau accesul luminii care pătrunsese anevoie în întunecatele bazine romanice, pereții, cîndva masivi, își pierdeau parcă din greutate și se dădeau la o parte spre a ceda locul spațiului și tendinței lui de dilatare. Goticul a pus la dispoziția arhitecților italieni mijloacele datorită cărora ei au putut să dinamizeze imaginea arhitecturală. Pentru biserica catolică și pentru ordinele călugărilor cerșetori care o susțineau, asimilarea goticului a dus la întărirea pozițiilor ce le ocupau întrucît propaganda religioasă căpăta un puternic punct de sprijin în arta gotică, cu gradul ei sporit de emoționare.

— În domeniul sculpturii și picturii, goticul a contribuit, de asemenea, la abolirea greoiului canon al artei romanice care s-a dizolvat într-un sistem al proporțiilor mai ușor și mai mobil. Contactul italienilor cu goticul a dus la înviorarea, la dinamizarea și potențarea expresiei față de masa amorfă specifică stilului romanic. Sub acțiunea goticului, trăsăturile feței capătă distincție, se îmbogățesc din punct de vedere psihologic, mișcările și torsiunile corpului devin mai complexe, mai acuzate, faldurile, veșmintelor devin mai dinamice. În iconografie sînt introduse o serie de inovații care trădează tendința artiștilor spre dramatizarea imaginilor evanghelice (de exemplu, în compoziția „Răstignirii”, picioarele lui Cristos sînt ținute pe cruce cu un singur piron, din care cauză trupul lui capătă o tensiune sporită). Nu rareori direcțiile goticului se întrepătrund cu cele bizantine. Dar cel mai adesea, cele dintîi le înlocuiesc pe cele din urmă, întrucît au ca punct de plecare un mod mai dinamic de percepere a lumii. Contemplației bizantine calme, goticul îi opune o afectivitate plină de dramatism care împinge mișcarea pînă la stadiul de

91 încordare grotescă. Tocmai acest dinamism al

imaginilor gotice face ca ele să se deosebească principial atît de imaginile artei romanice cît și de ale celei bizantine.

— Dacă goticul i-a învățat pe italieni să gîndească mai mult în spațiu, faptul este cu adevărat valabil mai cu seamă pentru arhitectură. Sculptura și pictura au profitat mult mai puțin sub acest aspect de pe urma artei gotice. În Italia, de pildă, n-a prins rădăcini relieful sub formă de cheson în care figurile redată aproape în ronde-bosse sînt sprijinite de fundal. Nu capătă răspîndire, în pictura italiană, de astă dată, nici desfășurarea spațiului din adîncime către privitor, soluție tipică pentru miniatura gotică. În căutările lor în materie de spațiu, maeștrii italieni se bizuiau nu atît pe tradițiile gotice cît pe cele antice. Și totuși, goticul le-a îmbogățit experiența și pe linia acestor căutări. I-a învățat, printre altele, să prețuiască importanța intervalelor și să fie, astfel, mai receptivi față de problema spațiului în pictură.

— Lărgind orizontul maeștrilor italieni, goticul a încetinit totodată dezvoltarea multora dintre acele elemente ce prevestiseră arta Protorenașterii. În operele gotice, chiar și în condițiile naturalismului acuzat al detaliilor, se păstra în bună parte substratul religios. — Dimpotrivă, în operele protorenaștentiste întîlnim un sistem de reprezentare plastică în care fiecare detaliu tinde să se desprindă de premisele transcendentalului. Astfel, întregul sistem se orientează din ce în ce mai hotărît spre viața reală.

➤Inițial, goticul s-a insinuat ca un corp străin în arta italiană, dar treptat a fost atît de profund și organic asimilat de ea încît, ulterior, a devenit indisolubil legat de dezvoltarea acesteia. Cu unele reminiscențe ale spiritualizării excesive specifice goticului, ale subiectivismului gotic și ale fantasticii gotic ne vom întîlni aproape la fiecare pas nu numai în arta din trecento, ci și în cea a quattrocento-ului. În modul cel mai insolit, ele se vor îmbina cu elemente ale realismului protorenaștentist, iar mai tîrziu și cu ale celui renascen-



tist care se distinge printr-un pregnant caracter raționalist.

- Al patrulea factor cu o importanță mare pentru dezvoltarea artei din ultima parte a ducento-ului și din prima parte a trecento-ului l-a constituit Antichitatea<sup>111</sup>. Dar nu Antichitatea ce se manifestase în cadrul artei romanice și despre care a fost vorba în analiza mișcărilor „protorenascentiste”, ci Antichitatea pe care italienii aveau posibilitatea s-o studieze în stare pură pe baza nenumăratelor monumente antice. În Italia, asemenea monumente s-au păstrat în cantități mult mai mari decât în alte țări europene. Este vorba de nenumăratele construcții, statui, sarcofage, medalii, monede romane. Lor li s-a adăugat vastul complex de monumente paleocreștine din secolele IV—V (bazilici, mozaicuri, fresce, sarcofage) care au păstrat multe dintre cele mai bune tradiții antice. Pornind de la această moștenire a Antichității, maestrul italian și-au ușurat sarcina de a se angaja pe larga cale a reînnoirii artei. Ei au început să-și însușească în mod organic moștenirea antică numai atunci când aceasta a devenit consonantă cu propriile lor căutări creatoare. Monumentele antice și paleocreștine care îi interesau existaseră de fapt de-a lungul întregului ev mediu. Dar puțini le acordau vreoa atenție pentru că aceste monumente nu găseau atunci ecou. Ele au fost văzute cum se cuvine, pentru prima oară, în secolul al XIII-lea. Abia în această vreme ele au început să trăiască o nouă viață, abia acum au dobândit importanță, au devenit actuale, abia în acești ani de cotitură pentru soarta întregii arte europene le-a sunat ceasul istoriei. Dar asta nu înseamnă cătuși de puțin că atitudinea față de monumentele respective ar putea fi considerată drept cauză și sursă principală a mișcării protorenascentiste<sup>112</sup>. În realitate, la ele s-a făcut apel după ce s-au conturat deja cu precizie noile cerințe artistice ce decurgeau din profundele mutații sociale petrecute în comuna italiană din ducento. În aceste monumente și-au găsit în mod conștient sprijinul arhitectii Protorenașterii ca și Niccolo și Giovanni Pisano, Arnolfo di Cam-



bio, Cavallini, Giotto, în primele și timidele lor căutări ale unor forme și mijloace de expresie. Ei au știut să folosească monumentele respective în spiritul preconizat de Diderot: „Antichitatea trebuie studiată pentru a învăța să vezi natura”. Este adevărat, această percepere nemijlocită a naturii era complicată extrem de mult, pentru maeștrii secolului al XIII-lea, de o multitudine de reminiscențe ale gândirii medievale. Și totuși artiștii tindeau spre o percepere nemijlocită a realității, iar Antichitatea le venea pe acest plan în ajutor. Spre deosebire de bizantinism și de gotic, Antichitatea nu avea nimic prin care să frâneze dezvoltarea tendințelor novatoare. Și tocmai în aceasta constamarea ei forță de atracție datorită căreia ea a devenit factorul esențial în procesul formării noii arte.

— Monumentele antice i-au familiarizat pe artiștii italieni cu un sistem al proporțiilor dintre cele mai organice și mai armonioase din câte au existat vreodată. În acest sistem criteriul de bază îl constituia legitatea naturală firească și nu elementul transcendental ca în gotic. Antichitatea se apropia de om și de natură, omul fiind pentru ea tema centrală a artei. Acest om nu era înfățișat ca un „vas pieritor plin cu vlagă spirituală”, ci ca o ființă din carne și sînge, avînd materialitate și pondere. O particularitate distinctivă a sculpturii antice era plasticitatea ei pregnant exprimată, obținută prin punerea în evidență a volumului, iar în pictură prin modeleul în clarobscur. Tocmai sub acest aspect, sculptura antică și pictura paleocreștină a oferit deosebit de mult italienilor. Folosind tradiția antică, italienii și-au ușurat sarcina de a depăși atât bidimensionalitatea bizantină cît și linearitatea ornamentală gotică. Statuile și sarcofagele antice, mozaicurile și frescele paleocreștine i-au învățat pe artiști să privească forma sub aspectul ei plastic. Și nu numai s-o privească, ci și s-o construiască plastic, cu ajutorul unui relief puternic, al unui ritm gândit al suprafețelor și cu ajutorul clarobscurului. În sfîrșit, picturile murale și mozaicurile paleocreștine i-au familiarizat pe artiștii italieni cu sistemul perspectivei antice. Folo-

sind-o pe aceasta, ei își propuneau drept sarcină să creeze o ambianță spațială reală pentru figura tridimensională. Și iată că în operele lui Cavallini, care a manifestat o receptivitate excepțională față de moștenirea artei paleocreștine, această problemă a fost pentru prima oară rezolvată.

Luînd ființă pe temeliile artei romanice, cultura artistică din ducento, care mai târziu a asimilat curentele bizantinizant, gotic și antic, a fost lipsită de unitate stilistică. Una dintre prejudecățile istoriei artelor este concepția despre diferite epoci istorice ca despre niște perioade stilistice absolut întregi, perfect conturate și închise în sine. Într-o asemenea tratare procesul istoric devine static și plat. Chiar și o epocă atît de perfect conturată la prima vedere ca cea a Renașterii a fost în realitate plină de contradicții care s-au manifestat deosebit de viu în confruntarea dintre tendințele gotice și cele renașcentiste. Și contradicții de acest fel, poate și mai mari încă, prezintă cultura din ducento. În această perioadă de tranziție, nu toți artiștii erau receptivi la nou, așa cum în epoca Renașterii nu era nici pe departe totul renașcentist. În secolul al XIII-lea, coexistă în paralel curentele romanic, bizantinizant, gotic și antichizant. Ele se confruntă unul cu altul, se resping reciproc iar uneori se contopesc. Și pentru cercetătorul fenomenului este foarte interesant să detașeze din toată această complexă varietate de curente un grup bine conturat de monumente care să constituie linia de forță în dezvoltarea artei din ducento. Tocmai această linie care are pe deplin dreptul să se numească protorenașcentistă determină acea mișcare artistică ce-și va găsi mai târziu desăvîrșirea logică în aria quattrocento-ului.

#### IV. ARHITECTURA PROTORENAȘTERII

Primele mutații hotărâtoare pentru dezvoltarea artei renașcentiste s-au profilat, încă de la sfârșitul secolului al XI-lea, nu în sculptură și pictură, ci în arhitectură, care a dobândit la Florența o pecete atît de originală încît i-a dat temei lui Burckhardt<sup>113</sup> ca, încă din 1867, să-i caracterizeze stilul drept protorenașcentist. Termenul de „Protorenaștere” adoptat pentru prima oară de Burckhardt n-a avut însă în știință ecoul pe care-l merită. Chiar dacă era folosit, el era aplicat exclusiv la monumentele de arhitectură. Între timp, însă, știința a acumulat atît de multe date noi, încît termenul respectiv necesită o interpretare mai largă, întrucît el exprimă excelent tendințele noi ale artei italiene din secolele XII—XIII, incluzînd sculptura și pictura. Și Niccolo Pisano și Arnolfo di Cambio și Giotto împărtășesc în general aceleași idealuri pe care le-au întruchipat în creațiile lor nemuritoare arhitecturii Protorenașterii. Iată de ce ni se pare imposibil de despărțit edificiile protorenașcentiste de cultura artistică din ducento, și de tratat ca un complex stilistic pur romanic, izolat de restul creației artistice, neavînd adică o legătură organică cu lucrările întemeietorilor mișcării protorenașcentiste în sculptură și pictură.

Mai toate construcțiile protorenașcentiste au fost edificate fie la Florența, fie în orașele aflate în zona de gravitație a acesteia<sup>114</sup>. Caracterul simptomatic al acestui fenomen n-a fost remarcat, deși 96



merită cea mai mare atenție. Faptul că tocmai între zidurile Florenței a apărut pentru prima oară puternica mișcare protorenascentistă din arhitectură nu este, desigur, întâmplător. Constituie, dimpotrivă, o verigă logică în lanțul unor fenomene asemănătoare legate organic de destinul celui mai evoluat oraș al Italiei din acea vreme. Și fenomenul respectiv are la bază aceleași premise sociale care au determinat dezvoltarea picturii și sculpturii noi din Toscana.

Principalele monumente ale arhitecturii protorenascentiste sînt Baptisteriile și bisericile San Miniato al Monte, San Salvatore al Arcivescovado, San Iacopo Soprarno, în Florența, Badia, în Fiesole și Collegiata, în Empoli (planșele 1—11)<sup>115</sup>. Toate aceste monumente de arhitectură trădează o înrudire stilistică strînsă ce dovedește apartenența lor la aceeași școală. Maeștrii acestei școli au folosit pe scară mare incrustația în marmură policromă pe care au combinat-o abil cu elemente și profile antichizante ce se distingueau printr-o excepțională meticulozitate și precizie a finisajului. Cînd au creat acești maeștri? Iată o problemă foarte controversată în istoria arhitecturii italiene. În timp ce un grup de cercetători (Rupp, Beenken) datează majoritatea construcțiilor protorenascentiste la sfîrșitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea, un alt grup (Bene, Swoboda, Frankl, Salmi, Paatz, Horne) le datează la sfîrșitul secolului al XI-lea și în secolul următor. O asemenea diferență de opinii se explică în parte prin absența unor mărturii literare cu autoritate despre timpul exact al edificării clădirilor, dar mai ales prin faptul că construcția lor dura de obicei cu secolele.

În pofida dificultăților, în prezent există temeiuri pentru a recunoaște ca justă părerea acelor cercetători care au preconizat datarea în sec. al XII-lea. În orice caz, finisarea fațadelor s-a prelungit aproape de-a lungul întregului secol al XII-lea și a cuprins chiar și o parte din cel următor. Or, tocmai fațadele acestor edificii prezintă cel  
97 mai mare interes pentru cercetător întrucît ele re-

flectau deosebit de pregnant felul nou de a înțelege arhitectura.

— Baptisteriul din Florența (planșele 1—4) a fost înălțat pe temeliile unuia mai vechi (atestat, probabil, în 1059) datînd nu mai devreme de sfîrșitul secolului al XI-lea sau din prima jumătate a secolului al XII-lea<sup>116</sup>. Finisajul interior și exterior al edificiului a durat pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea: brîul superior al fațadei a fost executat pe la jumătatea secolului al XII-lea, pardoseala și mozaicul — de-a lungul secolului al XIII-lea, absida semicirculară a fost transformată într-una dreptunghiulară începînd din 1202 și a fost decorată cu mozaicuri începînd din anul 1225. Biserica San Miniato (pl. 5—7) a fost construită începînd din anul 1014, de-a lungul întregului secol al XI-lea. Absida și partea de jos a fațadei au căpătat forma definitivă la sfîrșitul secolului al XI-lea, partea de sus a fațadei — pe la jumătatea secolului al XII-lea, frontonul — la începutul secolului al XIII-lea, iar pardoseala a fost terminată abia în anul 1207<sup>117</sup>. Fațada bisericii Badia din Fiesole (pl. 8) a fost executată nu mai devreme de jumătatea secolului al XII-lea<sup>118</sup>. Fațada bisericii Collegiata in Empoli (pl. 9) a fost începută (dacă e să dăm crezare inscripției și datei consemnate pe arhitrava nivelului inferior) în anul 1093 și terminată în cursul primei jumătăți a secolului al XII-lea<sup>119</sup>. San Salvatore și San Iacopo Soprarno (pl. 10—11) datează de la sfîrșitul secolului al XII-lea — începutul secolului al XIII-lea<sup>120</sup>.

Toate aceste date demonstrează clar că finisarea fațadelor de la edificiile care ne interesează au fost realizate în cursul secolului al XII-lea și, uneori, ea s-a prelungit chiar pînă la începutul secolului al XIII-lea. Această arhitectură a precedat în mod nemijlocit pătrunderea goticului în Toscana, unde stilul gotic a început să se infiltreze începînd cu jumătatea secolului al XIII-lea. Și tocmai goticul a barat calea arhitecturii protorenascentiste ale cărei prototipuri au constituit o adevărată școală pentru toți marii maeștri din ducento. Goticul a întrerupt acel curs de dezvoltare a arhitecturii ita-



liene care ar fi putut atinge, poate, nivelul la care se situau bunăoară Niccolo Pisano sau Giotto.

Luînd ființă în cadrul arhitecturii florentine din secolele XI—XII, curentul protorenascentist s-a manifestat ca atare înainte de toate în arta construcțiilor. În evul mediu, arhitectura a fost în permanență o artă cu rol conducător față de care pictura și sculptura au avut o situație de subordonare. Și tot astfel a rămas ea și în secolul al XII-lea și în prima jumătate a celui următor. Iată de ce ea reacționa atît de prompt la noile adieri ce pluteau în aer. Dar exista o cauză și mai adîncă ce explică înflorirea timpurie a arhitecturii în Toscana, și anume aceea că dintre toate artele ea avea caracterul civic cel mai pronunțat. În orașele-comună, ea îndeplinea o funcție politică bine determinată: monumentele ei atrăgeau zilnic privirile mulțimilor, impresiile produse de ele asupra miilor de oameni devenind imediat un bun al conștiinței publice. În afară de aceasta, însuși procesul apariției monumentelor de arhitectură era de așa natură încît a făcut posibilă afirmarea unui spirit nou, democratic în operele înălțate de arhitecți. Aceste monumente erau ridicate de mari colective de pietrari, dulgheri, sculptori, vitraliști conduși de un magistr (adică arhitect) care provenea de obicei din mediul pietrarilor și nu era altceva decît cel mai calificat dintre muncitori. Colectivele de constructori, corporațiile ce-și aveau maestri, calfe și ucenici, vătășei și șefi de echipe constituiau un fel de organizații profesionale alcătuite pe bază de solidaritate. Ele erau alcătuite din oameni simpli care dădeau, uneori, o interpretare atît de liberă cărților „sfinte” încît scenele săpate de ei în piatră, cu care împodobeau capitелurile coloanelor trădau adesea o atitudine foarte sceptică față de religie. Lucrînd în colectiv la ridicarea unor mari construcții, membrii breslei exprimau, în mod firesc, în creația lor stările de spirit generale ale comunei. Fapt ce explică de ce principala cotitură stilistică s-a conturat în arhitectură mai devreme decît în pictură și sculptură, arte care, ca metodă de lucru, erau de un tip mai individualist.



Ca însușire distinctivă a construcțiilor protorenascentiste poate fi socotit caracterul lor antichizant foarte accentuat. Întâlnim în aceste construcții, fiind folosite pe scară largă, nu numai motive disparate ale arhitecturii romane (coloane și semicoloane corintice, pilaștri corintici, antablamente, arce, ancadramente de ferestre și uși), dar, uneori, chiar fragmente întregi din edificii antice (ca de pildă capiteluri și fusuri de coloane). Într-un asemenea volum, moștenirea antică n-a constituit material de împrumut de-a lungul întregului ev mediu, nici chiar în limitele celor mai „protorenascentiste” curente. Dar aici se cuvine să fim surprinși nu atât de cantitatea motivelor antice, cât de calitatea excepțional de înaltă a execuției lor și de subtila înțelegere a structurii lor. Sub acest aspect, construcțiile protorenascentiste ocupă un loc absolut aparte, fapt înțeles admirabil încă de oamenii din epoca Renașterii. Uimiți de frumusețea „pur romană” a acestor edificii, ei au creat legenda despre originea antică a monumentelor respective. Cu multă ușurință, Giovanni Villani<sup>121</sup> și Boccaccio, Marchione di Coppo Stefani, și Poliziano, Borghini, și Vasari considerau Baptisteriul din Florența drept o construcție romană. Pentru ei, acesta nu era altceva decât un templu al lui Marte, ridicat în epoca lui August și scăpat neatins în urma devastării Romei de către regele ostrogot Totila, iar mai târziu adaptat la necesitățile cultului creștin. După opinia lui Villani, Baptisteriul chiar avea, asemenea Pantheonului, un orificiu deschis în cupolă. În această legendă despre originea romană a Baptisteriului își spune răspicat cuvântul creșterea conștiinței naționale a florentinilor care începeau să se considere drept succesori direcți ai culturii antice. Asemenea stări de spirit s-au reflectat și mai pregnant în relatarea lui Manetti, biograful lui Brunelleschi<sup>122</sup>: bisericele florentine Santi Apostoli și San Pier Scheragio au fost construite de către Carol cel Mare, întemeietorul mitic al Florenței; acesta a curățat Italia de longobarzi și de collegii (adică de corporațiile pietrarilor lombarzi), a încheiat o alianță cu papa și cu grupările care au

rămas din Republica romană, și a adus cu el arhitecți din Roma care au construit bisericile amintite. Mai târziu, imperiul a căzut în mâinile germanilor care au implantat acolo noul stil (adică goticul). Acest stil, tratat de Manetti cu un nedisimulat dispreț, a dăinuit pînă în epoca lui Brunelleschi, cînd a fost reinstaurată „buna manieră antică”. În această concepție pătrunsă de spiritul mîndriei naționale, se face simțită cu claritate tendința lui Manetti de a detașa reforma artistică promovată de Brunelleschi de tradițiile monumentelor protorenascentiste, despărțite în timp de înflorirea artei quattrocento-ului prin veacuri de barbarie „gotică”.

Oricît ar fi de puternică componenta antică în construcțiile protorenascentiste, ea nu era totuși în stare să dizolve substratul romanic. Acesta din urmă se face simțit în modul de înțelegere a spațiului, în caracterul static al volumelor, în „apareiajul dublu” al fațadelor, ca și cînd acestea s-ar desface în două învelișuri, în cunoscuta masivitate a stîlpilor, în aspectul greoi al arcelor care au încă o mare deschidere. Totuși pe această temelie romanică, arhitecții florentini găsesc soluții atît de noi încît edificiile lor se detașează mult de tradițiile stilului romanic, gravitînd spre grupul monumentelor mai tîrzii ale Renașterii.

În toate construcțiile protorenascentiste este practică pe scară mare placarea pereților cu plăci de marmură multicoloră ce formează decoruri geometrice (motiv pentru care stilul acestor construcții se numește cu incrustații)<sup>123</sup>. Marmura albă de Carrara, cea denumită *rosso di Siena* (roșie de Siena) și cea *verde di Prato*, de nuanță închisă, aproape neagră, creează o combinație cromatică fermecătoare ca rafinament, în cadrul sever format de coloanele, semicolanele și pilaștrii din Antichitate. Datorită diminuării dimensiunilor clădirilor (fapt ce sare în ochi mai ales la bisericile Badia, San Salvatore și San Iacopo Soprarno), acestea produc, în comparație cu clădirile pur romanice, o mai puternică impresie de intimitate. Nu le este proprie masivitatea accentuată a lăcașurilor romanice că-

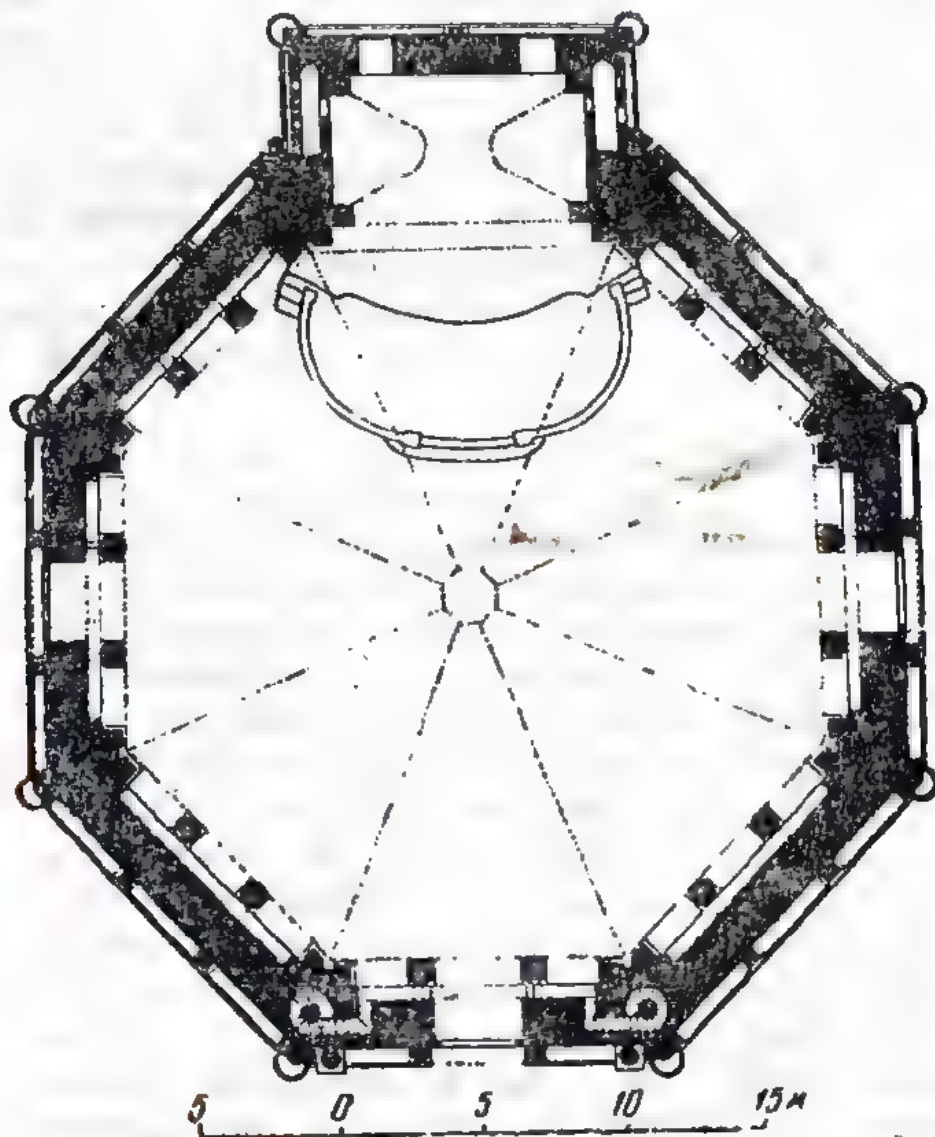


reia și iau locul proporțiile mai ușoare. Paramentul de marmură multicoloră parcă ar dizolva perețele în ornamente și finele articulații arhitecturale nu tulbură principiul bidimensionalității, iar folosirea largă a arcelor oarbe, a semicoloanelor și pilaștrilor anulează impresia de masivitate a pereților, dându-le un caracter mai articulat în timp ce compoziția devine tot mai ușoară pe măsură ce se înalță, astfel încât în loc de „apareiaj dublu” fațada trece treptat la un „apareiaj simplu”. Pereți articulați atât de ritmic nu cunoscuse arhitectura romanică. N-a cunoscut ea nici acel nou simț al proporțiilor care, la edificiile protorenascentiste, apare atât de clar în împărțirea fațadelor. Sub acest aspect, edificiile sînt autentic protorenascentiste întrucît ele sînt orientate vădit spre lumea reală și spre om. Aspectele legate de cult trec în planul secund, cedîndu-l pe primul necesităților de ordin estetic ce decurg din noile cerințe umaniste.

— Baptisteriul din Florența a servit, probabil, drept prototip de bază pentru majoritatea clădirilor protorenascentiste (pl. 1—4)<sup>124</sup>. El are planul de formă octogonală, tipică pentru baptisteriile romane (fig. 1). Fațada este împărțită în trei nivele. Colțurile sînt consolidate prin stîlpi, executați, la timpul lor, din gresie verde-cenușie (așa-zisul *macigno*, mată, a cărei suprafață nepolizată contrasta admirabil cu marmura strălucitoare. Abia în anul 1293 acești stîlpi au fost placați cu rînduri alternative din plăci de marmură albă și de culoare închisă. Stîlpii împreună cu pilaștrii și cu semicoloanele ce flanchează ușile la primul nivel, precum și arcele, arcaturile și semicoloanele cu fațete de la al doilea nivel formează învelișul exterior al clădirii, prin ale cărui deschideri se vede al doilea înveliș placat în marmură. Acest tip de fațadă „în două straturi” este pur romanic. De aceea, arcada oarbă amintește atât de mult de lesenele romanice, ea fiind diferită totuși de acestea prin aspectul mai aerian și prin caracterul mai diferențiat al articulațiilor. Pilaștrii și semicoloanele corintice, arhivoltele arcelor, cornișele, elegantele încadrame ale ferestrelor — toate aceste elemente sînt realizate cu acel



sînt rafinat al proporțiilor pe care în zadar l-am căuta la edificiile pur romanice. Aceste elemente sînt foarte puțin reliefate și nu îngreuiază cîtusi de puțin aspectul peretelui. Cît privește acesta din urmă, el nu apare nicăieri ca un monolit. Placat



1. Baptisteriul din Florența. Plan.

103 în marmură cu dale ce formează motive decorative geometrice care transpar prin arcadă, peretele ne apare ușor, aproape translucid. Motivul ornamental al arcaturii de la nivelul al doilea și al dreptunghiurilor plasate deasupra ferestrelor sporesc într-o măsură și mai mare această transparență a învelișului interior al fațadei prin arcada învelișului exterior, întrucît micile arce și dreptunghiurile sînt întretăiate - parcă întîmplător de stîlpi, de se-

micoloane și de arcade. La nivelul al treilea „învelișul dublu” de la primele două nivele dispăre; pilăstrii corintici canelați sînt realizați aici aproape într-un singur plan, închizînd între ei dreptunghiuri ornamentale. Datorită unei asemenea tratări, compoziția fațadei devine treptat tot mai ușoară spre vîrf ceea ce contribuie într-un înalt grad la crearea acelei impresii de bucurie simțită în momentul cînd privești fațada Baptisteriului. Dacă la toate acestea adăugăm echilibrul strict și armonios dintre elementele verticale și orizontale, devine deosebit de evidentă apropierea conceptuală dintre arhitectura Baptisteriului și construcțiile renașcentiste tîrzii, mai ales cele aparținînd lui Brunelleschi și cercului său.

Cu toate că Baptisteriul are o siluetă geometrică închisă și în împărțirea fațadei predomină liniile drepte, el nu prezintă nici un fel de ariditate sau de caracter abstract. Faptul se explică prin tratarea liberă, uneori asimetrică, a unor părți și detalii disparate. Arcele oarbe sînt de deschideri diferite (cel din mijloc este mai proeminent); laturile octogonului au lungimi diferite (laturile oblice sînt cele mai scurte, întrucîtva mai lungi fiind doar cele care sînt prevăzute cu uși; în sfîrșit, peretele cel mai lung este cel al altarului). Motivele ornamentale din apropierea ușii diferă de celelalte, fiind mai elegante și mai ușoare. Deasupra portalului principal — cel de răsărit — în locul arcaturii ornamentale obișnuite formate din trei arce, apare una formată din patru, în mod corespunzător fiind lărgită arcada oarbă. În interior, spațiile centrale dintre coloane sînt în toate cazurile ceva mai largi decît cele de pe flancuri, iar distanța dintre coloanele ce flanchează ușile este mai largă decît aceea dintre coloanele de pe laturile oblice ale octogonului<sup>125</sup>. Toate aceste variații abia sesizabile, ce-și găsesc analogie în construcțiile antice grecești, disimulează rigiditatea liniilor ce compun Baptisteriul, conferind compoziției lui arhitecturale mai multă suplețe și organicitate.

Interiorul Baptisteriului (pl. 3—4), are un caracter și mai antichizant decît exteriorul. Compo-

zițional, el amintește de bisericile bizantine timpurii (o analogie deosebit de apropiată o prezintă biserica Sf. Serghios și Bacchos din Constantinopol, secolul al VI-lea), cu singura deosebire că nișele și galeriile construcțiilor bizantine sînt tratate la Baptisteriu mai plat<sup>126</sup>. Nișele de la parter prevăzute cu coloane corintice, ca și pilaștrii care le flanchează ne trimit cu gîndul la Pantheon. Pe baza acestor împrumuturi bizantine și romane, arhitectul Baptisteriului ajunge la soluții absolut noi care prezintă o serie de trăsături tipic romanice și se acordă în chip fericit cu principiile ce guvernează compoziția fațadei.

Nivelul inferior are o compoziție „dublă” asemenea apareiajului în straturi caracteristic fațadei. Printre coloanele și pilaștrii ce formează învelișul exterior se întrevede peretele placat în marmură, formînd cel de-al doilea strat sau înveliș. Nișele sînt puțin adînci și din această cauză elementul spațiu rămîne slab accentuat. Nivelul superior este tratat sub forma unei galerii false: între pilaștrii corintici apar arcade duble despărțite de elegante colonete ionice. Colonetele se sprijină pe o balustradă decorată cu imagini în mozaic ale prorocilor, iar deasupra arcelor peretele este decorat cu incrustație colorată. Întrucît arcada galeriei are mai multe deschideri decît numărul ferestrelor și întrucît, adesea, axul arcelor nu coincide cu al ferestrelor, în multe locuri, prin arcadă se vede peretele (pl. 4) lipsit de orice decor (coloritul peretelui, imitînd o incrustație în marmură, este un adaos tîrziu). În acest fel, întreaga galerie nu este altceva decît un simplu decor al peretelui menit să mascheze masa principală a construcției care, deși se întrevede prin arcade, nu are totuși o funcție estetică proprie întrucît rămîne neprelucrată. Aspectul de „strat dublu” al compoziției este redus astfel aproape la zero. În friza casetată ce leagă mozaicul cupolei de galeria falsă, acest caracter de „strat dublu” dispare cu totul cedînd locul tratării pur plate a peretelui. Pentru a uni în mod mai organic mozaicurile cu incrustația peretelui, în casetele frizei au fost date imagini în mo-



zaic ale sfinților, ceea ce ascunde în mare măsură caracterul tranșant al trecerii de la zonele placate cu marmură la cele acoperite cu mozaic. Făcînd ca, pe măsură ce se înalță, compoziția să devină treptat tot mai ușoară, arhitectul Baptisteriului obține o excelentă unitate a impresiei generale. În pofida abundenței detaliilor antichizante, punctul de pornire în înțelegerea spațiului și a peretelui rămîne aici stilul romanic care capătă însă o interpretare protorenascentistă extrem de curajoasă.

Principiile artistice care stau la baza Baptisteriului din Florența determină și stilul altor edificii protorenascentiste. Printre acestea cele mai interesante și păstrate cel mai bine sînt bisericile San Miniato din Florența și Badia din Fiesole. Fațada bisericii San Miniato (pl. 5) este împărțită în trei zone. Prima constă dintr-o arcadă oarbă ale cărei arce se sprijină pe semicoloane subțiri și elegante de ordin corintic, amintind prin proporțiile lor de coloanele de la Ospedale degli Innocenti a lui Brunelleschi. Printre arcade se întrevede peretele placat în marmură. Și aici avem, prin urmare, un apareiaj „dublu” cu un parament exterior (arcada) și cu încă un înveliș interior (peretele). Cea de a doua zonă este tratată mai plat: pilaștrii aproape se contopesc cu peretele, mozaicul de deasupra ferestrei se armonizează minunat cu ușoarele decoruri geometrice la fel de plate ca și figurile compoziției *Deisis* și ca fundalul aurit ce se vede în spatele lor. Și mai plat este tratată cea de-a treia zonă: un fronton monolit, nedivizat, împodobit cu un decor mărunțit ce formează trei fîșii orizontale. În zona superioară, apareiajul „dublu” prezent la primul nivel dispăre complet, fapt datorită căruia compoziția fațadei dobîndește un aspect aerian, ușor (ca și la Baptisteriul din Florența, a fost adoptat și aici principiul ușurării treptate și consecvente a construcției odată cu creșterea ei pe verticală). În tratarea compozițională a fațadei ne atrage atenția în primul rînd caracterul diferențiat al maselor, străin stilului romanic și, totodată, noul simț al proporțiilor și excepționala minuțiozitate arătată în executarea detaliilor antichizante. Aceleași

trăsături ne atrag atenția și în amenajarea absidei bisericii San Miniato (pl. 6—7) care a fost executată în același timp cu zona inferioară a fațadei. Compoziția „dublă”, în două straturi, este reluată și aici, în partea superioară ea cedînd locul compoziției „simple”, plate a mozaicului executat în anul 1297. Remarcabili sînt pilaștrii corintici canelați ce flanchează absida și care-i vor sluji ca model lui Brunelleschi.

— O apropiere neobișnuită de arhitectura lui Brunelleschi trădează și fațada bisericii Badia din Fiesole (pl. 8) care a slujit, fără îndoială, ca prototip pentru Ospedale degli Innocenti. După frumusețea proporțiilor și caracterul aerian, ușor al volumelor, acest edificiu poate fi considerat un model clasic al stilului protorenascentist. În comparație cu Baptisteriul și cu San Miniato, la Badia se cuvine remarcată accentuarea caracterului plat și bogăția ornamentală a fațadelor asemănătoare unui covor. Totuși, întîlnim și aici, în zona inferioară, compoziția „dublă” (arcada oarbă și peretele ce se întrevede prin ea) care îi cedează locul celei „simple”, în zona superioară, unde chiar ancadramele ferestrelor aproape că se contopesc cu suprafața peretelui. Diafane și elegante, motivele ornamentale conferă acestei mici biserici un caracter sărbătoresc, făcînd ca ea să amintească prin spiritul ei, în general, de capelele Renașterii. Datorită faptului că arhitectul folosește liber și cu mult curaj ornamentul, acesta este lipsit total de monotonie fastidioasă și de ariditate geometrică. Ancadramele celor două mari pătrate situate deoparte și de alta a ușii conțin motive decorative diferite, tot diferite fiind și ornamentele în formă de mici pătrate, iar mai sus, în interiorul arcelor laterale, benzile împărțite în mici dreptunghiuri sînt asimetrice (în stînga conțin cinci, iar în dreapta, patru dreptunghiuri) și urcă mai sus decît benzile din arcada centrală, în timp ce în trasarea liniilor verticale de deasupra arcadei lipsește un paralelism strict. Prin aceste și multe alte asemenea abateri de la simetrie, neobservabile la prima vedere, arhitectul bisericii Badia obține o construcție com-



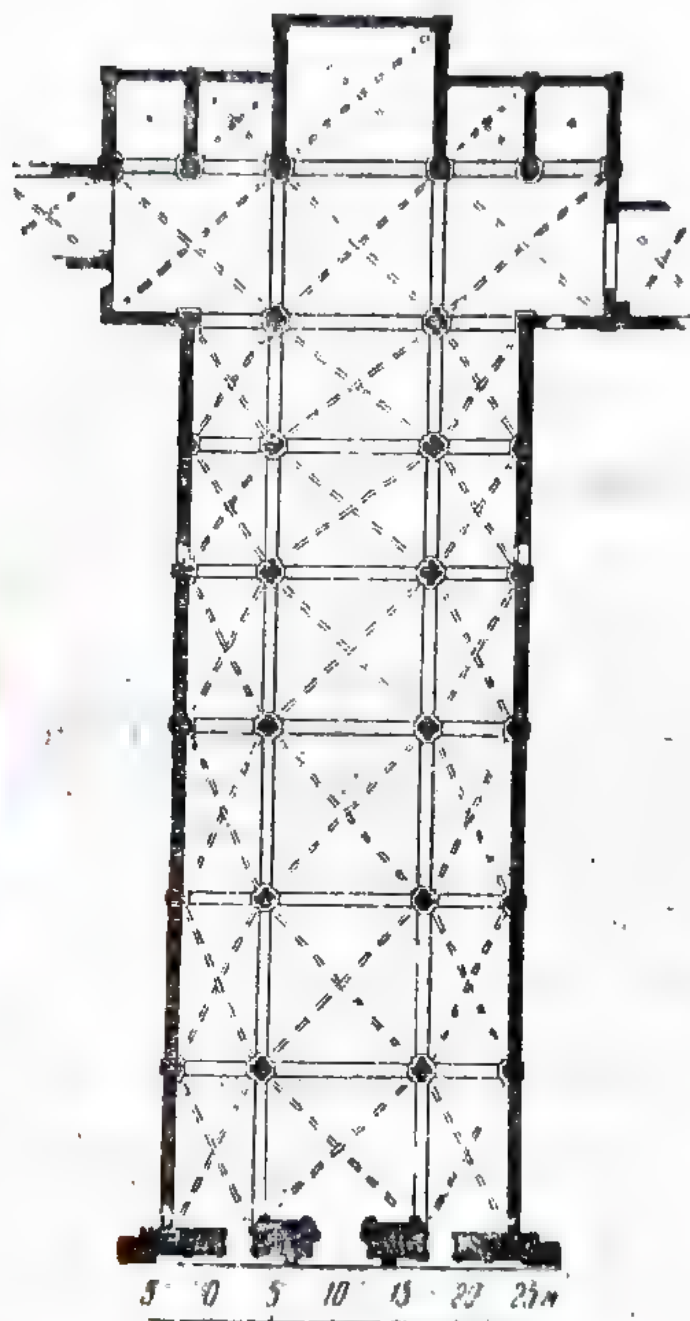
pozițională liberă și plină de dinamism. Chiar dacă această compoziție își trage obârșia, cum presupune Swoboda<sup>127</sup>, din schema fațadei unui palat bizantin timpuriu (compară cu imaginea palatului lui Teodoric din mozaicul de la Sant' Apollinare Nuovo din Ravenna), ea se bucură aici de o interpretare creatoare atât de originală încât este exclus să putem vorbi de o imitație oarbă a modelelor bizantine. Forța arhitecților protorenascentiști constă tocmai în capacitatea de a prelucra și topi organic elemente orientale și antice împrumutate de aiurea într-un nou stil ce răspundea nevoilor orașelor-comună italiene.

Înflorirea arhitecturii protorenascentiste a fost de scurtă durată<sup>128</sup>. Când, pe la jumătatea secolului al XIII-lea, în Toscana au început să pătrundă influențele gotice, formele Protorenașterii au fost înlocuite destul de rapid de cele ale goticului care dobândeau de la an la an o tot mai largă popularitate. Începând cu cea de-a doua jumătate a douăcento-ului, stilul gotic s-a impus cu atâta vigoare încât pătrunderea sa în Florența n-a putut fi împiedicată nici de puternica tradiție protorenascentistă. Dar goticul și Protorenașterea se excludeau reciproc, conviețuirea lor în arhitectură fiind de neconceput. Un compromis de durată între cele două direcții era și el imposibil. Și atunci a triumfat goticul care a întrerupt linia de dezvoltare a arhitecturii protorenascentiste.

De-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea în Toscana au fost făcute totuși câteva încercări de a opune goticului tradițiile arhitecturii protorenascentiste, dar chiar și cea mai serioasă dintre aceste încercări s-a terminat în cele din urmă printr-un eșec parțial. Ne referim aici la creația arhitecturală a lui Arnolfo di Cambio (cca 1240—1302). Și Arnolfo, asemenea altor contemporani ai săi, a plătit tribut goticului, dar el a interpretat în mod atât de personal formele acestui stil, încât a reușit să contribuie la crearea acelei variante toscane, foarte originale, a stilului gotic, care a păstrat și multe elemente protorenascentiste.



La Florența, goticul și-a făcut apariția încă din anii patruzeci ai secolului al XIII-lea. În anii 1245—1246, a început construcția transeptului bisericii Santa Maria Novella, iar din 1276 — con-



2. Biserica Santa Maria Novella. Florența. Plan.

struirea navei longitudinale (fig. 2 și pl. 12)<sup>129</sup>. În jurul anului 1250 a început construirea bisericilor Annunziata, San Spirito și Ognissanti, iar între 1280 și 1285 — construirea loggiilor curții de la Palazzo del Podestà<sup>130</sup>. Principalii propagandiști ai goticului au fost ordinele călugărilor cerșetori (do-

minicanii, val-lombrozazii, benedictinii, franciscanii ș.a.) care porneau de la modelele cisterciene (San Galgano ș.a.). O deosebită apropiere de aceste prototipuri se poate constata la Santa Maria Novella (pl. 12). În majoritatea construcțiilor gotice timpurii ale Florenței sînt folosite bolți în cruce, stîlpi cu profilul rotund, pătrat sau octogonal, nervuri simple și arce semicirculare. Largile deschideri dintre stîlpi, accentuarea pereților netezi, simplificarea profilelor — toate acestea duc la crearea acelei impresii de reținere specifică pe care ne-o lasă totdeauna construcțiile respective. Interioarele lor au limite clare și un subliniat caracter spațial, fiind foarte bine luminate. Prin aceasta goticul dobîndește în Italia un caracter mai terestru și totodată mai apropiat omului.

Dintre construcțiile gotice timpurii ale Florenței, cea mai apropiată de spiritul protorenascen-tist este biserica Santa Trinità (pl. 13), începută în anul 1258 și terminată nu mai tîrziu de anii 1280—1290. Atribuită de Vasari lui Niccolo Pisano (1220/25—1278/84), ea este considerată astăzi de către majoritatea cercetătorilor ca aparținînd neîndoielnic acestui luminat maestru asupra activității căruia ea aruncă o lumină vie<sup>131</sup>. Biserica Santa Trinità se remarcă printr-o mare simplitate și printr-o excepțională eleganță. Stîlpii și pilaștrii adiacenți necanelati sprijină arce ogivale ușor frînte, placate cu marmură neagră și albă. Aceste dungi orizontale, reprezentînd motive pur pisanești, fac ca arcele să pară mai scunde decît sînt în realitate. Pilaștrii sînt prevăzuți cu capitele antichizante din frunze de acant, cu socluri și cu cîte două ușoare brîie care, împreună cu profilele soclurilor, sînt menite să potențeze importanța articulațiilor orizontale. Prin asemenea procedee, arhitectul neutralizează liniile nervurilor ascendente. Interiorul cu pereți netezi și cu stîlpi lasă o impresie de calm, ceea ce îl apropie de construcțiile protorenascen-tiste. Pentru acest interior este caracteristică dizolvarea linearității gotice pline de

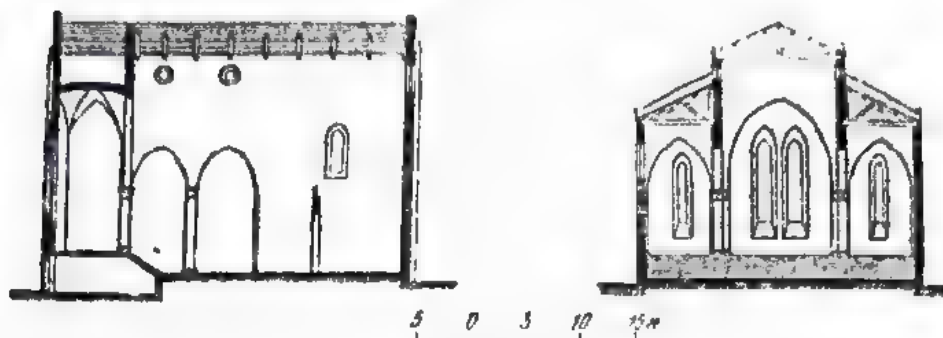
tensiune în ritmul clar și măsurat al suprafețelor plane.

Biserica Santa Trinità are trei nave. Pe marginile navelor laterale sînt amplasate capele. Acest motiv, cu mare viitor în arhitectura Renașterii, a apărut pentru prima dată la Notre-Dame din Paris (c. 1220). Adus din Franța în Italia, el este întâlnit mai întîi în Apulia (catedrala din Ruvo — al doilea pătrar al secolului al XIII-lea). Probabil că tocmai din Apulia, care se afla sub o puternică influență gotică, a împrumutat acest motiv al capelilor laterale Niccolo Pisano — primul care le-a împărtășit florentinilor. Motivul respectiv figurează destul de des în construcțiile napolitane din secolele XIII—XIV (San Lorenzo Maggiore, San Pietro a Majella, Santa Chiara), care gravitează în orbita monumentelor angevine. Mai întîlnim acest element și în biserica-sală Sant' Andrea din Messina (sec. XIII). În secolul al XIV-lea, capela colaterală capătă o destul de largă răspîndire în Italia de Nord (de pildă, asemenea capele are catedrala San Petronio din Bologna a cărei construcție a început în anul 1390). Capelele s-au impus, devenind apanajul donatorilor particulari. Adăpostind altare și morminte, ele răspundeau unor necesități noi, individuale, permițîndu-i credinciosului să se izoleze în timpul rugăciunii. Insuși faptul apariției lor constituie o mărturie a creșterii tendințelor individualiste în religie și a detașării din mulțime a mireanului avut care creează pentru sine, în biserică, propria capelă. Și faptul că Niccolo Pisano a construit, în Santa Trinità, asemenea capele vorbește de la sine despre caracterul novator al activității sale pe tărîmul arhitecturii, activitate ce îmbina într-un chip original tradițiile gotice cu cele protorenascentiste.

Discipolul direct al lui Niccolo Pisano a fost Arnolfo di Cambio<sup>132</sup>. După proiectul lui a fost construită, între anii 1284 și 1310 biserica mînăstirii Badia din Florența (fig. 3 și pl. 14), reprezentînd o mică bazilică cu trei nave acoperită cu



un planșeu de lemn. Cu toate că biserica a fost refăcută în anul 1627 în spirit baroc, ea ne oferă destule elemente pentru reconstituirea aspectului ei inițial. Altarul era amplasat la un nivel mai înalt decât nava longitudinală și era flancat de două ca-



3. Biserica Badia din Florența. Secțiune longitudinală și transversală.

pele. Nava longitudinală avea numai două arce. Arcele ușor frînte se apropiau de forma celor semicirculare și se sprijineau pe stâlpi pătrați în secțiune și pe pilaștri. La intrare, biserica avea un vestibul despărțit de navă. Pardoseala era alcătuită din plăci de marmură divers colorate, pereții erau împodobiți cu fresce, iar grinzile planșeului despărțitor — cu un ornament vesel și luminos. Una dintre capele includea un ciclu de fresce pictate de Giotto. Spațiul se distingea prin calm și claritate, avînd delimitări precise și lipsindu-i tendința ascendentă exagerată, fapt ce permitea cuprinderea lui cu o singură privire — trăsătură moștenită din tradiția romanică. În partea dinspre altar, biserica avea o fațadă foarte originală (pl. 14) în care trăsăturile gotice s-au topit în elementele antichizant-romanice. Pe verticală, peretele a fost împărțit, prin lesene netede, în patru benzi. Brîiele orizontale echilibrău aceste lesene formînd împreună cu ele ancadrame ce abia se profilau pe suprafața peretelui. Astfel era depășit sistemul de apareiaj „dublu” al fațadelor protorenascentiste. În același timp, a fost păstrată forma accentuat plată a pereților și caracterul diferențiat al articulațiilor, specifice apereiajului de la clădirile protorenascentiste. Pe-

rețele apărea, astfel, nu ca un masiv monolit, ci ca o suprafață împărțită pe baza unui simț fin al proporțiilor, constând din dreptunghiuri ritmic alternate și închise în ancadramente simple. Toate profilele se distingeau printr-o rară austeritate și reținere. Numai în apropierea ferestrelor din mijloc, arhitectul a prevăzut o bandă care a reliefat situarea centrală a acestora. Dacă nu este luată în considerare forma puternic elansată a ferestrelor, fațada bisericii Badia aproape că nu mai prezintă nimic gotic și tocmai acest fapt demonstrează ce rezistență acerbă a opus Arnolfo pătrunderii formelor gotice în Florența. El le-a opus acestora propriul său fel de a înțelege arhitectura, condiționat de tradițiile protorenascentiste.

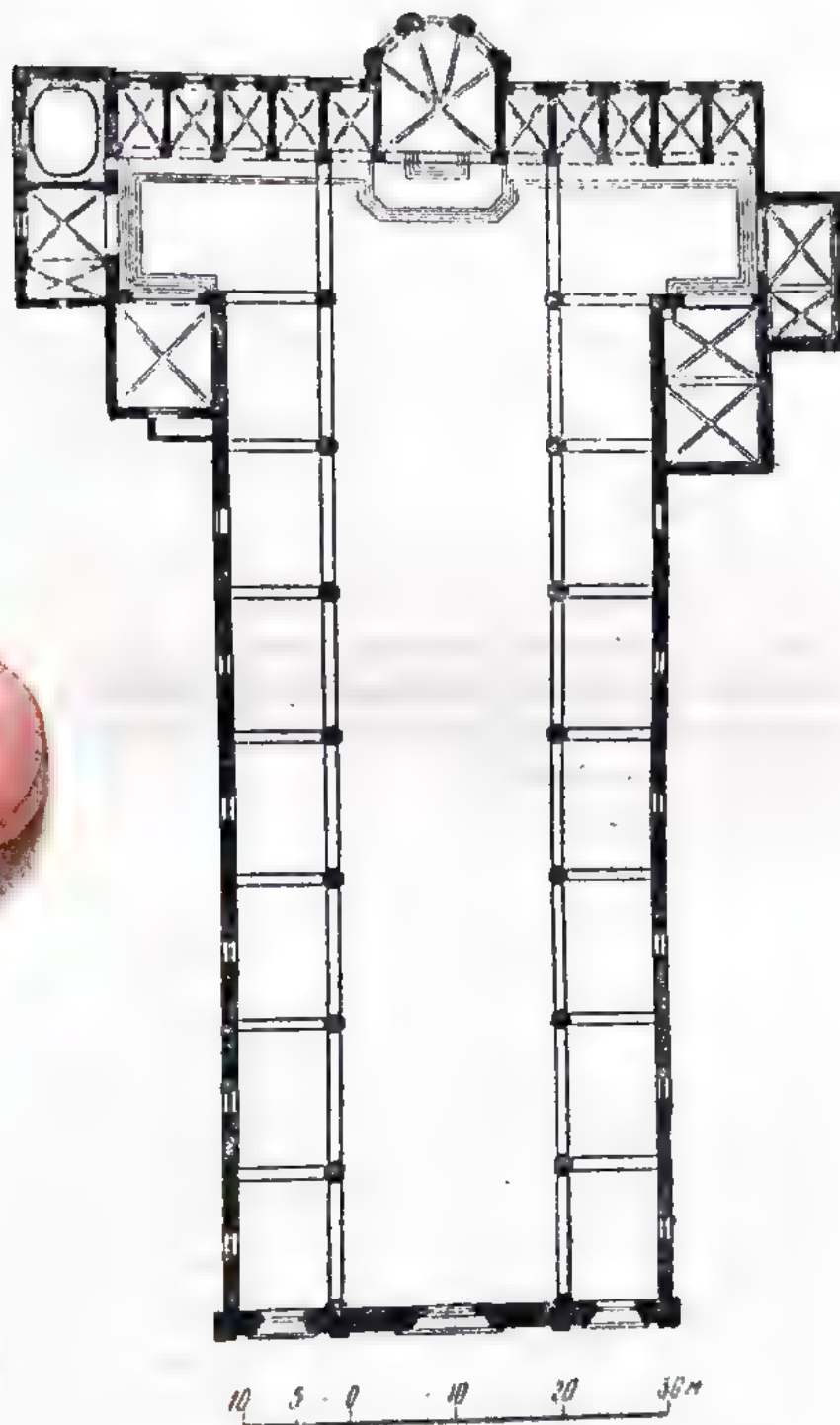
O mare apropiere stilistică de Badia trădează biserica Santa Croce din Florența (fig. 4 și pl. 15)<sup>133</sup>. Și pe aceasta Vasari<sup>134</sup>, iar după el cercetătorii moderni o atribuie lui Arnolfo<sup>135</sup>. Începând a fi construit dinspre altar, în anul 1295, edificiul nu era terminat încă în 1383. În afară de partea dinspre altar, executată în stil pur gotic, și la Santa Croce întâlnim o interpretare protorenascentistă a goticului. Spațiul imens ( $90,5 \times 38,5$  m ca suprafață și 34,5 m înălțimea navei centrale) sever și cam lipsit de căldură uimește prin măreția lui calmă și prin grandoare, amintind oarecum de bazilicile paleocreștine ale Romei<sup>136</sup>. Stâlpii octogonali sprijină arce ușor frînte, apropiate — ca și la Badia —, de forma celor semicirculare. Deschiderile largi ale arcelor dau posibilitate spațiului din navele laterale să se unească cu spațiul navei centrale făcînd-o pe aceasta să pară și mai impunătoare. Frizele din arcaturi de deasupra colonadei din nava centrală, susținînd ușoare galerii, formează două puternice orizontale care echilibrează admirabil verticalele stîlpilor și fac ca arcele frînte să pară mai scunde (neutralizare caracteristică a goticului). Arhivoltele arcelor și partiționarea pereților sînt extrem de simple și de reținute. Partea peretelui pe care n-au împodobit-o la timpul său cu fresce a fost acoperită cu un ornament ce imită placarea protorenascentistă cu marmură<sup>137</sup>. În lo-

cul bolților ogivale gotice, Santa Croce este prevăzută cu un planșeu printre grinzile căruia se întrevede acoperișul în două ape. Datorită abundenței ferestrelor (deasupra arcelor navei centrale și în pereții navelor laterale) construcția este luminată excepțional de bine, amintind de bisericile lui Brunelleschi, cu care prezintă, în general, o profundă înrudire organică. Santa Croce se deosebește de celelalte biserici prin dimensiunile ei mai mari. Și cu toate că îi lipsește căldura și armonia pur renașcentiste, ea este animată de acel simț nou căruia îi sînt deopotrivă străine atît monumentalitatea apăsătoare a stilului romanic cît și emoționalitatea mistică a goticului.

Cea mai târzie operă de arhitectură a lui Arnolfo este fațada catedralei din Florența<sup>138</sup>. Arnolfo a început proiectarea ei în anul 1294, dar n-a dus-o la bun sfîrșit din cauza morții sale. Încă de prin 1310 construirea catedralei a fost întreruptă și abia în anii cincizeci-șaizeci ai secolului al XIV-lea a intervenit un nou avînt al activității constructive încoronate în 1434 cu ridicarea cupolei. În anul 1587 decorațiile arhitecturale și sculpturile destinate fațadei, rămasă neterminată, au fost date jos și fațada a stat fără nici un fel de decorații pînă în anii șaptezeci ai secolului al XIX-lea, cînd a fost împodobită într-un stil eclectic vetust. În muzeul catedralei din Florența se păstrează desenul (pl. 16) reprezentînd fațada în forma în care se prezenta ea pînă în anul 1587. În legătură cu acest desen se naște o problemă importantă ce avea să constituie obiectul unor numeroase dispute științifice. Dacă unii consideră că desenul reprezintă fațada neterminată a lui Arnolfo, alții îl consideră ca înfățișînd fațada executată de Talenti care s-a aflat la conducerea lucrărilor de construcție în anii cincizeci-șaizeci ai secolului al XIV-lea. După apariția articolului semnat de Metz<sup>139</sup>, această polemică poate fi considerată încheiată în favoarea lui Arnolfo. Încă în fresca din 1342 ce împodobește unul din pereții bisericii din Bigallo<sup>140</sup>, în imaginea reprezentînd catedrala din Florența figurează elementele principale aflate în desenul cu pricina.



Se demonstrează astfel că fațada aparține unei epoci mai vechi, când încă nu începuse activitatea lui Talenti, adică în timpul lui Arnolfo. Or, de aici rezultă logic importanța excepțională a aces-



4. Biserica Santa Croce, Florența. Plan.

tui desen pentru înțelegerea stilului târziu al renumitului arhitect florentin.

Ceea ce frappează în desenul respectiv este abundența elementelor dispuse pe orizontală, ceea ce

lipsește fațada de tendința ascensională gotică. Arhitectul accentuează în fel și chip elementele orizontale, plasând una peste alta mai multe centuri ce includ nișe pentru statui și reliefuri. În acest fel, el prelucreează vechiul motiv romanic — gale-riile false — și introduce în tratarea peretelui o importantă diferențiere, obținând cu subtilitate ritmul spațial pe care-l realizează părțile retrase, în alternanță cu cele proeminente. În compoziția fațadei un rol excepțional îl joacă ornamentele statuare înrîurite de modelele franceze. Dar la Arnolfo, statuia dobândește o nouă semnificație. Ea nu se dizolvă ca în goticul nordic, în conceptul arhitectonic general, ci trăiește o existență plastică de-sine-stătătoare. Statuia nu este numai egală în drepturi cu arhitectura, dar într-o oarecare măsură, ea devine scop în sine. Un asemenea gen de detașare a statuii anticipează acea înțelegere a sculpturii care este tipică pentru epoca quattrocento-ului; și aici Arnolfo se manifestă ca un inovator îndrăzneț care o rupe cu tradiția gotică<sup>141</sup>. Sculptura încetează să mai fie, pentru el, „slujnica arhitecturii”, ea dobândind în ansamblul arhitectonic un loc tot mai autonom.

Cu tot numărul mare de nișe, streșini, susținute de coloane pentru portalurile destul de puternic accentuate, compoziția fațadei a fost realizată de Arnolfo în general într-un singur plan. Nu întâlnim aici portaluri gotice cu retrageri în profunzime sau contraforți proeminenți. Toate nișele și streșinile tind să se înscrie în suprafața plană a peretelui care se prezintă ca și când ar fi împărțit în casete închise în ancadrame precise conturate. Această pasiune pentru ancadrame îl înrudește pe Arnolfo cu arhitecții Protorenașterii. De la aceștia el împrumută placarea cu marmură în partea de jos a peretelui lateral de apus, ca și pilaștrii ce împodobesc fațada. În sfârșit, extrem de simptomatic este faptul că acoperirea catedralei a fost gândită de Arnolfo ca o suprafață plană, ceea ce dovedește încă odată apropierea lui de maestrul protorenașcentist.

Totuși, oricât de trainică ar fi legătura lui Arnolfo cu tradițiile protorenascentiste, trebuie recunoscut că în fațada Catedralei din Florența el face cu goticul un compromis din care nu se putea naște nimic cu adevărat creator. El își însușește elementele gotice la modă în acea vreme (arce frînte, pînacouri, ferestre elansate, streșini), încercînd să le contopească organic într-o compoziție de tip renașcentist. Faptul duce însă la pulverizarea compoziției. Aceasta este fărîmitată excesiv și pierde integritatea clasică și calmul construcțiilor din secolul al XII-lea; în ea dispăre claritatea uimitoare și monumentalitatea acestora. Angajîndu-se, în lucrarea sa cea mai tîrzie, pe calea compromisului deschis, Arnolfo — acest ultim reprezentant al curentului protorenașcentist — a pregătît implicit terenul pentru triumful goticului în Toscana. După moartea sa, „reacția” gotică se intensifică, ceea ce va duce la înflorirea școlii arhitecturale căreia îi aparține biserica Santa Maria Novella. Și dacă în arhitectura florentină din secolul al XIV-lea, se poate constata o direcție clasicizantă (Loggia dei Lanzi, loggia curtinei din Palazzo di Parte Guelfa și altele), ea se pierde în torentul formelor goticizante care năpădesc literalmente arta trecento-ului. A fost nevoie de geniul lui Brunelleschi pentru ca firul întrerupt al dezvoltării să fie reluat. Pornind de la monumentele de arhitectură ale Proto-renașterii, Brunelleschi a promovat o reformă menită să deschidă o nouă epocă și să stea la baza stilului renașcentist. Numai studierea minuțioasă a construcțiilor protorenașcentiste i-a permis lui să depășească moștenirea gotică. Iată de ce acestor monumente le aparține un loc atît de însemnat nu numai în istoria artei italiene, ci și a celei europene, în general. Fiind principala sursă de inspirație a lui Brunelleschi, construcțiile respective au constituit totodată și primele semne prevestitoare ale Renașterii.

În timp ce curentul protorenașcentist era în mod treptat anihilat în arhitectură, un puternic val protorenașcentist începea să crească în domeniul sculpturii. Punctul de pornire al acestei mișcări a fost



sculptura aceluiași Niccolo Pisano. Un fel de tragedie a ducento-ului a fost faptul că momentele dezvoltării arhitecturii, sculpturii și picturii n-au coincis. A fost de ajuns ca goticul să întrerupă linia protorenascentistă în arhitectură că a și început mișcarea protorenascentistă din sculptură (Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, parțial Giovanni Pisano). Dar n-a apucat încă stilul protorenascentist să prindă rădăcini adânci în sculptură că goticul a neutralizat (v. operele timpurii ale lui Niccolo Pisano) apoi a și barat (v. operele târzii ale lui Niccolo Pisano) dezvoltarea acestei direcții. Începînd cu anii optzeci ai secolului al XIII-lea, rolul conducător este preluat de pictură care se adaptează ultima la cerințele Protorenașterii (Cavallini, Giotto, „Maestrul Sf. Cecilia” ș.a.). Dar și în pictură curentul protorenascentist se stinge ca rezultat al creșterii influențelor gotice. Este adevărat, aceste influențe întîmpină o puternică împotrivire (mai ales la Florența), dar, în cele din urmă, Protorenașterea nu este în stare să-i reziste stilului gotic nici în pictură, care în a doua jumătate a secolului al XIV-lea devenea, în Europa, un stil internațional. Și dacă se poate vorbi despre o unitate stilistică între cele trei arte, apoi, ea poate fi observată, în Italia, nu în secolul al XIII-lea, ci abia în epoca trecento-ului, cînd goticul nivelează toate manifestările vieții artistice. Secolul al XIII-lea cu abundența și disparitatea sa în timp a diverselor curențe n-a cunoscut o asemenea unitate stilistică. Ar fi fost, desigur, mai logic dacă Giotto ar fi împodobit cu frescele sale nu edificii gotice, ci protorenascentiste<sup>142</sup> și dacă contemporanul său ar fi fost nu Giovanni, ci Niccolo Pisano. Dar și în condițiile unei asemenea neconcordanțe a ritmurilor de dezvoltare a diferitelor arte, constatată în secolul al XIII-lea, există toate temeiurile ca tocmai în această epocă să situăm originile arhitecturii, sculpturii și picturii renascentiste.

## V. SCULPTURA PROTORENAȘTERII

Oricât de înaltă ar fi aprecierea dată sculpturii lombarde și toscane din a doua jumătate a secolului al XII-lea și din prima jumătate a veacului următor<sup>143</sup>, se cuvine totuși să recunoaștem că stilul lui Niccolo Pisano (1220/25—1278/84: pl. 17—28)<sup>144</sup> este, în comparație cu această sculptură, mult mai desăvârșit și mai evoluat. Și lombarzii Antelami (menționat la 1178—1196) și Guido da Como (menționat la 1246—1250), și pisanii Guglielmo (cca 1160), Biduino (menționat la 1180) și Bonanno (menționat la 1180, 1186), ca și Gruamonte (menționat în 1166, 1167 ca activînd la Pistoia) — aceștia fiind cei mai importanți predecesori ai lui Niccolo Pisano — nu depășesc limitele înțelegerii pur romanice a formei. Este adevărat, în lucrările acestora se pot consemna o serie de noi tendințe (dorința de a înviora figurile, de a le individualiza, accentuarea elementului plastic, perfecționarea procedeelor tehnice de prelucrare a pietrei) și totuși nici unul dintre ei, excepție făcînd, poate, Guido da Como, nu pregătește nemijlocit terenul pentru Niccolo. Dacă, uneori, ei folosesc modele proven-sale și bizantine, temelia stilului lor rămîn, totuși, invariabil, tradițiile romanice, apropiate și pe în-țelesul lor.

Influențele bizantine ce-și fac loc în sculptura italiană s-au reflectat cel mai viu în plastica pisană de la începutul secolului al XIII-lea (portalurile 119 Baptisteriului, portalul de la San Michele degli

Scalzi, în apropiere de Pisa, cca. 1204)<sup>145</sup>. Meșterii care au lucrat aici cunoșteau foarte bine obiectele bizantine din fildeș, de la care ei au împrumutat relieful relativ plat, dar expresiv din punct de vedere plastic, simțul fin al proporțiilor, tratarea linieară, elegantă a faldurilor precum și ornamentul suculent care păstra cele mai bune tradiții elenistice.

Dar și acești maestri, în pofida bogatei lor culturi artistice, nu pot fi considerați ca precursori direcți ai lui Niccolo Pisano<sup>146</sup>. Principala sursă stilistică a acestuia o constituie monumentele romane antice. Iată de ce reliefurile lui trădează asemănări atât de puternice cu operele sculptorilor din Apulia care lucraseră la curtea lui Frederic II și se sprijiniseră pe aceeași tradiție romană. Dacă este să căutăm o treaptă pregătitoare către stilul lui Niccolo Pisano, cel mai logic este s-o căutăm în Apulia, regiunea de baștină a sculptorului, atestată și de documente în care el este numit „Nichola Pietri de Apulia” sau mai simplu „Niccola de Apulia”<sup>147</sup>.

Indiferent unde am localiza sursele stilistice ale lui Niccolo Pisano, un lucru este neîndoielnic: arta lui inaugurează o nouă epocă în istoria sculpturii italiene. Ea se deosebește printr-un caracter individual atât de viu exprimat, încât poate fi opusă ca o înfăptuire măreață tuturor manifestărilor creatoare mai vechi sau contemporane care mai purtau încă pecetea impersonalității medievale. Ea face dovada unei înțelegeri mult mai realiste a imaginii artistice care-și pierde sensul ei transcendental și începea să fie pătrunsă de un spirit contemplativ liniștit. Punctul de pornire al acestei arte este năzuința sculptorului de a ajunge la laicizarea formei ce decurgea din felul nou, umanist deja, de a înțelege viața. În pofida păstrării alegorismului și simbolismului medieval, Niccolo Pisano conferă imaginii un caracter extrem de concret, întrucât el își asumă sarcina de a înfățișa fenomenul în toată concretețea sa. Percepției sale artistice îi este propriu un foarte dezvoltat simț al materialității. El a fost primul care a redat în relief volumul ființei umane, corporalitatea ei; a fost primul care a tra-



tat epiderma ca pe ceva elastic, ca pe o masă sensibilă la presiune; a fost primul care a depășit ascetismul medieval, creînd o lume de imagini viabile, sănătoase ce amintesc, prin farmecul lor senzual și prin calmul lor clasic, de creațiile artiștilor antici. Totodată, Niccolo Pisano îmbogățește și tehnica sculpturală; folosind mult sfredelul, el ajunge la o finețe extraordinară în prelucrarea marmurei, în comparație cu care, operele precursorilor săi par ferecate de forța inertă a pietrei. Ca rezultat al tuturor acestor inovații, Niccolo Pisano a reușit să înviorizeze și să individualizeze într-atît limbajul artistic al sculpturii încît aceasta a putut să se detașeze de arhitectură și să se constituie ca o artă autonomă.

În cea mai veche lucrare a sa dintre cele ajunse pînă la noi — amvonul (catedra), Baptisteriului din Pisa (pl. 17—22), terminat în anul 1260 — Niccolo Pisano se afirmă deja ca un maestru pe deplin format. Aceasta și îngreuiază clarificarea genezei stilului său. Se prea poate ca primele sale impresii din tinerețe, în multe privințe hotărîtoare, Niccolo să le fi căpătat pe cînd contempla lucrările sculptorilor din Apulia care i-au trezit interesul pentru monumentele antice și l-au familiarizat cu tratarea clasică a formei. Mai tîrziu, cînd tatăl său s-a stabilit la Pisa, el a venit în contact strîns cu sculptura toscană. Toscanii i-au făcut cunoștință lui Niccolo cu vastele cicluri epice ce formau un tot coerent. Folosind tradiția toscană, Niccolo Pisano și-a decorat amvonul cu reliefuri ce înfățișau diferite scene evanghelice. Alegerea scenelor ca și a figurilor ce împodobeau amvonul era dictată de considerente de ordin strict bisericesc. Se poate spune, fără teama de a exagera, că aceste amvonuri sau catedre pentru predică deveniseră în a doua jumătate a secolului al XIII-lea principalul suport de aplicare a sculpturii.

Amvonul ocupă un loc excepțional în arta duecento-ului. De la el, călugării din ordinele cerșetorilor țineau predici adresate gloatelor numeroase ale credincioșilor. Amvonul întruchipa într-o formă grăitoare ideea ispășirii<sup>148</sup>. Amplasat pe coloane

înalte, el era vizibil pentru toți enoriașii care aveau posibilitatea să-i „citească” imaginile care ilustrau cuvintele predicatorului. De obicei, coloanele amvonului aveau ca bază imagini de animale și de oameni cu înfățișări grotești închipuind simboluri ale răului și ereziei. Între coloane și balustradă erau amplasate figuri de proroci și de sibile care au profețit nașterea lui Cristos pentru ispășirea păcatelor omenirii. În sfârșit, balustrada era împodobită cu reliefuri ce înfățișau principalele scene din viața lui Cristos care simbolizau însăși ideea ispășirii. Luate laolaltă, toate aceste elemente iconografice formau un sistem teologic bine încheiat care, prin imagini vii, accesibile conștiinței maselor, propovăduia una din dogmele de bază ale bisericii.

— Amvonul din Pisa al lui Niccolo Pisano reprezintă un exemplu clasic al prototipului toscan. Acesta a suferit ușoare schimbări doar în partea de arhitectură, îmbogățită cu o serie de noi motive gotice. Realizate din sienit negru și „brecie” de culoare galbenă și roșie, coloanele corintice sprijină arce gotice treflate, cu inserturi triumphiulare negre. Semicoloanele, cornișa și baza balustradei sînt confecționate din marmură roșie, în timp ce toate reliefurile, figurile decorative și capitellurile — din marmură albă. Jumătate dintre coloane au la bază postamente atice obișnuite, iar restul coloanelor se sprijină pe spinarea unor lei care țin în labele dinainte diferite animale ce întruchipează forțele întunericului condamnate de evanghelia propovăduită de la catedră. La baza coloanei din mijloc, a șaptea, sînt sculptate, probabil, cu aceeași semnificație simbolică, trei figuri deeretici sau de păcătoși, în poziție stînd, iar între ele un grifon cu berbecul în ghiare, un cîine cu o bufniță și un leu cu un taur. Pe laturile arcelor, sînt amplasate imagini în relief reprezentînd șase proroci și pe cei patru evangheliști prevestitori și propovăduitori ai învățăturii evanghelice. Deasupra capitellurilor sînt statuetele alegorice ale virtuților prescrise de evanghelie: iubirea, forța, smerenia, fidelitatea, puritatea și credința. Balustrada este împodobită cu 121



reliefuri ce ilustrează principalele momente din viața lui Cristos: „Nașterea” (în combinație cu „Buna Vestire”), „Adorația magilor”, „Înfățișarea la templu”, „Răstignirea” și „Judecata de apoi”. În sfârșit, într-unul din colțurile balustradei, este prevăzut un nălos pe care-l susține cu aripile sale larg desfăcute un vultur — simbolul nobileței, al forței și izbînzii; iepurele așipit în ghiarele lui semnifică mîngîierea și apărarea de care au parte cei mici și nevinovați sub oblăduirea evangheliei.

Din punct de vedere al concepției, amvonul creat de Niccolo Pisano aparține în întregime culturii medievale. În el găsim o simbolică foarte complicată și alegorii care întruchipează noțiuni abstracte ale religiei creștine. În această perspectivă, lucrarea lui Niccolo nu aduce nimic nou în comparație cu operele precursorilor săi, de care se deosebește numai printr-un caracter mai amplu al sistemului iconografic. Nouă în această lucrare este ruptura categorică cu vechile tradiții artistice care cedează locul unei tratări a formei ce poate fi caracterizată ca o cotitură istorică în artă. Strecurîndu-se, ca și Dante, prin hățișul de simboluri și alegorii, Niccolo Pisano găsește un nou limbaj artistic, prin realismul său, el lăsînd departe în urmă toate realizările sculpturii medievale. El nu numai că percepe realitatea într-un fel nou, dar și știe să întruchipeze această percepere a ei în imagini concrete, uimitoare prin materialitatea lor. În mîinile lui Niccolo Pisano, marmura devine supusă voinței creatoare a artistului; ea-și pierde cu desăvîrșire însușirile unei pietre fără viață, dobîndind suculența și moliciunea unui țesut organic. Astfel, pentru sculptură se deschid noi perspective de dezvoltare, ce pregătesc terenul pentru stilul renascentist tîrziu.

Pe ce tradiții se sprijinea Niccolo Pisano cînd lucra la sculptura amvonului Baptisteriului? Această întrebare prezintă un interes excepțional pentru istoria sculpturii protorenascentiste întrucît de răspunsul în cauză depinde aprecierea dată surselor Renășterii italiene. Nu încapă nici o îndoială că sti-



lul amvonului respectiv excelează printr-o mare complexitate. Elementele lui componente sînt și Antichitatea și goticul și direcția bizantinizantă a sculpturii toscane. Este însă neîndoiește că o componentă principală și, în multe privințe, determinantă a stilului lui Niccolo Pisano o constituie tradiția antică. El a aderat în mod conștient la moștenirea artei vechi romane ale cărei monumente au fost folosite de el pe o scară atît de mare și cu o înțelegere atît de subtilă a specificului lor încît el a reușit ca încă de la primii pași ai activității artistice să creeze ceva principial nou în comparație nu numai cu sculptorii din Apulia, ci și cu maeștrii cei mai contaminați de Antichitate ai Franței. Dacă n-ar fi avut în fața ochilor aceste monumente, el niciodată n-ar fi putut să-și însușească atît de organic stilul Antichității. Desigur, factorul determinant a fost dorința lui de a porni pe o cale nouă de dezvoltare. Dar în această năzuință lui i-au venit în ajutor numeroasele opere de sculptură romană în care, din fericire pentru el, Italia era bogată ca nici o altă țară din Europa.

Niccolo Pisano aderă nu la tradițiile grecești, ci la cele romane, și anume la cele romane tîrzii. Acest fapt trebuie insistent subliniat întrucît el explică multe din particularitățile stilului acestui artist. Relieful înalt, compozițiile supraîncărcate, lipsa de concordanță a proporțiilor diferitelor figuri, talia subliniat scundă a acestora, drapajele grele cu falduri frînte, folosirea largă a sfredelului (mai ales în redarea părului) toate acestea au fost împrumutate de artist de la sarcofagele romane tîrzii, dintre care multe se păstrează pînă astăzi în Camposanto din Pisa. Din acesta sau dintr-o sursă asemănătoare lui și-a extras Niccolo diferențele lui imagini: Madonele sale amintesc de Junona, Iosif al său amintește de filosofi antici, Simeon — de Zeus, alegoria „Forței”, de Hercules nud<sup>149</sup>. El a fost primul care a gustat farmecul artei antice, a fost primul care a înțeles importanța etică a creațiilor acesteia. Antichitatea l-a ajutat să înțeleagă natura, să depășească idealismul trandental al evului mediu și i-a servit drept <sup>124</sup>

sprijin în căutările sale realiste. Dar în același timp i-a îngădit drumul către o studiere mai atentă a naturii. Pornind mai cu seamă de la monumente ale perioadei de declin, văduvite de puritatea grecească, de eleganță și claritate, Niccolo Pisano a preluat de la acestea acea răceală clasică ce este proprie majorității reliefurilor amvonului pisan. Pe chipurile multor figuri este întipărită expresia unui fel de vid sufletesc, artistului îi este străin simțul dramatismului. Uneori el urmează într-atît de aproape modelele antice încît alunecă într-un oarecare eclectism, mulțumindu-se cu imitația oarbă acolo unde s-ar fi convenit să apeleze la profunde studii de anatomie. Iată de ce, uneori, Antichitatea mai degrabă l-a împiedicat, decît l-a ajutat în creșterea sa artistică. Ea n-a avut pentru el acea forță de înrîurire creatoare pe care a avut-o în secolul al XV-lea pentru Donatello. Niccolo n-a știut să unească însușirea formelor Antichității cu abordarea științifică profund analitică a naturii. Preluînd modelele antice, el nu le-a dat totdeauna o interpretare originală mărginindu-se la romanizarea lor superficială. Tocmai din această cauză Niccolo Pisano n-a reușit să se ridice la nivelul la care le-a fost dat să se ridice arhitecților protorenascentiști precum și lui Arnolfo di Cambio, lui Cavallini și lui Giotto.

Moștenirea romană tîrzie formează baza stilului lui Niccolo Pisano. Pe această bază antică se așează în straturi elementele gotice și bizantinizante ale artei toscane. Trăsăturile gotice apar cu precădere la iveală în partea arhitecturală a amvonului (profilele bazelor, capitelurile, arcele triflate, fasciculele de semicoloane ale balustradei). În reliefuluri ele aproape că nu se fac simțite. Ecouri gotice îndepărtate se resimt numai în mișcările stîngace ale prorocilor și evangheliștilor, în chipurile magilor amintind de tipologia statuilor romane, în iconografia „Judecății de apoi” inspirată de portalurile catedralelor franceze, în schema „Răstignirii” cu un singur piron pentru picioare. În general, însă, Niccolo ocupă față de arta gotică o poziție independentă<sup>150</sup>. Emoționalității exaltate a goticului



el îi opune calmul clasic. Fragilității și eleganței prin care se caracterizează imaginile gotice îi opune masivitatea greoaie, însuflețirii exagerate, îi opune perceperea senzorială a realității, tratării netede a pietrei care o lipsește pe aceasta de orice particularități concrete, îi opune prelucrarea liberă a marmurei care-i permite privitorului să simtă farmecul pictural al materialului. Spre deosebire de sculptorii gotici, Niccolo nu manifestă interes pentru imaginile statuare, ci pentru relief, compus după principiul întrepătrunderii picturale a maselor. În sfârșit, el traduce căutările sale artistice nu în cadrul monumental al arhitecturii ce-și subordonează total sculptura, ci în reliefurile și decorațiile figurative ale micului amvon care nu putea să împiedice nici în cea mai mică măsură detașarea sculpturii de arhitectură.

Și mai slab decât curentul gotic s-a reflectat în amvonul lui Niccolo Pisano direcția bizantinizantă a sculpturii toscane. Cum just remarcă Swarzenski<sup>151</sup>, ecourile acestei direcții răzbat cu claritate în tratarea originală a veșmintelor. La atingerea pământului, veșmintele formează falduri bogate și întortochiate. O îngrămădire „barocă” asemănătoare de falduri se întâlnește și în sculptura amvoanelor din Franța, dar ea este mai ales tipică pentru o serie de monumente germane (portalul din Freiburg, amvonul din Wechselburg, pictura din nord-vestul Saxoniei) care au absorbit acele elemente ale artei bizantinizante care au avut, fără îndoială, o mare forță de atracție și pentru Niccolo Pisano.

Amvonul baptisteriului din Pisa marchează un punct de cotitură în istoria întregii sculpturi europene. Autorul ei a creat pentru prima oară o nouă imagine a omului, pătrunsă de spirit laic. Pe baza tradițiilor artistice abil interpretate, Niccolo Pisano a elaborat un stil cu totul original în comparație cu stilul precursorilor și al contemporanilor săi, un stil ce constituia un pas important înainte pe calea stăpânirii mijloacelor de expresie realiste. Înțelegând esența artei antice, Niccolo Pisano a dat o nouă interpretare umanistă imaginii omului. 126



Personajele lui greoaie, impunătoare și pline de importanță, cu capete mari și chipuri senine, lipsite de patimi, au sentimentul propriei demnități. Prin toate gândurile lor, ele sînt legate de pămînt pe care stau la fel de solid ca și personajele lui Giotto. Formele lor pline, rotunde fără nici o urmă de ascetism se reliefează clar sub faldurile veșmintelor redată cu un excepțional simț al materialității. Concentrîndu-și toată atenția asupra figurii omului, Niccolo Pisano nu acordă aproape nici un loc pentru elementele arhitecturale și peisagistice cărora le revine la el un rol, evident, secundar. Și în această privință el pregătește terenul pentru maeștrii Renașterii care gîndeau la fel de antropocentrist ca și el.

Pe cînd lucra la amvonul baptisteriului din Pisa, Niccolo Pisano avea deja mulți elevi care-l ajutau în mod activ. Ornamentele sculpturale ale amvonului trădează participarea cîtorva artiști printre care a activat, probabil, și foarte tînărul Giovanni Pisano. Niccolo însuși a executat reliefurile cu imaginile *Nașterea lui Cristos*, *Inchinarea magilor*, *Înfățișarea la templu*, figurile evangheliștilor, pe Ion Botezătorul și alegoriile *Forței* și *Iubirii*. Reliefurile cu imaginile *Răstignirii* și *Judecării de apoi* trădează o altă mînă și se deosebesc printr-o calitate inferioară<sup>152</sup>. Autorul lor a reacționat cu mai multă receptivitate la inovațiile gotice care l-au lăsat aproape indiferent pe Niccolo care a rămas absorbit de idealurile marelui antice.

În anii următori, atelierul lui Niccolo Pisano a cunoscut o activitate energetică. Din el au ieșit reliefurile menite să înfrumusețeze portalul din stînga de pe fațada centrală a bisericii San Martino din Lucca, mormîntul sf. Dominic din Bologna (1267; lucrarea lui Fra Guglielmo), mai multe statui dispărute (un *Inger* la Lucca, o *Madonă* în colecția Blumenthal din New York ș.a.)<sup>153</sup>. Acest atelier a luat parte și la realizarea amvonului din catedrala sieneză (1265—1268; pl. 23—28) ceea ce s-a consemnat într-un contract în care figurează numele ajutoarelor lui Niccolo: Arnolfo, Lapo, Donato, și fiul său, Giovanni. Cele mai reușite părți ale am-

vonului (*Judecata de apoi*, figurile *Jurisprudenței*, *Credinței* și *Iubirii*, *Madonele* ș.a.) au fost sculptate de însuși Niccolo, iar celelalte reliefuri — de discipolii săi care au lucrat sub directa lui conducere și cu participarea sa nemijlocită. Faptul îngreuiază mult identificarea diferiților artiști care urmaseră docili indicațiile maestrului conducător al lucrării<sup>154</sup>.

Spre deosebire de amvonul hexagonal din Pisa, cel din Siena are planul octogonal. Cele două laturi suplimentare sînt decorate cu scenele *Uciderea pruncilor* și *Judecata de apoi* (în Siena, această compoziție este divizată în două părți). În loc de fascicule de coloane, ceea ce desparte aici reliefurile balustradei unul de altul sînt figurile din componența unui complex sistem teologic și care, aici, îndeplinesc, totodată, funcții pur decorative. În afară de figurile evangheliștilor și prorocilor, unghiurile dintre arce conțin și figuri de sibile. Coloana din mijloc se sprijină pe imaginile „*Filosofiei*” și a „*Artelor libere*”. Cu excepția acestor inovații și adaosuri, Niccolo aduce în amvonul sienez același program iconografic pe care-l întîlnim și la Pisa. În această privință, catedra sieneză nu reprezintă nimic nou. În schimb, stilul reliefurilor ei evidențiază o serie de profunde schimbări în creația de maturitate a lui Niccolo Pisano care se angajase pe calea însușirii formelor gotice.

În reliefurile amvonului sienez frapază în primul rînd schimbarea proporțiilor la personajele sculptate care sînt aici mai puțin masive, mai subțiri, mai reci și mai elegante. Compozițiile sînt supraîncărcate și acuză o oarecare fărîmîtare și o potențare a efectelor de clarobscur. Chipurile sînt mai individualizate, mișcările — mai agere și mai expresive. Tot mai des sînt reproduse și afectele redade cu un excepțional simț de observație (mai cu seamă în scenele *Uciderea pruncilor*, *Răstignirea* și *Judecata de apoi*; pl. 23, 24 și 26). Caracterul static din trecut a cedat locul unei concepții dinamice, străbătută de spiritul unui dramatism autentic. Alta a devenit și tratarea marmurei care a cîștigat sub aspectul minuției finisării și al accen-



tului pus pe detalii. Este lesne de observat că, în majoritatea acestor schimbări, un rol hotărâtor l-a avut apelul făcut de Niccolo Pisano la tradițiile gotice, fapt ce s-a soldat, cum era și logic, cu o estompare a elementului antic. Deși acesta continuă să se facă simțit aproape în fiecare figură, el nu mai apare nici pe departe cu claritatea pe care o avusese în amvonul baptisteriului din Pisa. Calmul clasic și grandoarea detașată cedează locul unei emoționalități exaltate ce conferă mișcărilor un caracter de stângăcie, imprimă figurilor un ritm nervos (Ioan în *Răstignirea*, păcătoșii în *Judecata de apoi*, soldații și mamele în *Uciderea pruncilor*) și deformează chipurile pînă la grimasă<sup>155</sup>. Toate aceste schimbări nu pot fi caracterizate altfel decît ca o reacție gotică la stilul antichizant și, în esența lui, profund laic, al catedrei baptisteriului din Pisa.

Linia de evoluție a lui Niccolo Pisano descrisă aci demonstrează în mod convingător că reforma artistică promovată de el a venit înainte de vreme. Imaginile amvonului din Pisa trebuie să li se fi părut contemporanilor artistului prea laice. Ele au devansat timpul cu aproape un secol și jumătate. Ele respirau un senzualism care nu putea să nu sperie cercurile religioase. De aceea, de pe la jumătatea anilor șaizeci, Niccolo Pisano s-a văzut atras în torentul formelor gotice în care, mai târziu, s-a dizolvat cu totul arta fiului său, Giovanni, ce avea să devină promotorul stilului gotic în sculptura italiană<sup>156</sup>. Dar mai înainte de a se produce acest lucru, arta lui Niccolo Pisano a dat admirabile ramificații în creația lui Arnolfo di Cambio care a știut să întrevadă în monumentele etrusce și în cele romane tîrzii, din faza lor de declin, simburile lor prețioase, și anume marea moștenire a Eladei.

Numai cercetările din ultimii ani au reușit să contureze în toată măreția ei puternica figură a lui Arnolfo di Cambio (cca 1240—cca 1310), cel mai grec din toți sculptorii ducento-ului<sup>157</sup>. Arnolfo (pl. 29—43) a fost figura centrală atît a artei romane cît și a celei florentine din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Lucrările lui au produs o



profundă impresie asupra lui Giotto, mai profundă chiar decît au produs, cum se crede de obicei, lucrările lui Giovanni Pisano. Arnolfo a împărtășit aceleași idei ca și Giotto, pregătindu-i acestuia terenul. Și el a fost unul dintre cei mai autentici promotori ai ideilor protorenascentiste care au găsit în creațiile sale o întruchipare nu numai extrem de precisă, ci și foarte artistică.

Arnolfo a fost discipolul lui Niccolo Pisano căruia i-a acordat ajutor în decorarea cu sculpturi a amvonului sienez. În anul 1277, el lucra deja independent, cum o atestă un document în care este numit nu „discipulus” (ucenic), ci „magister” (maestru). Se poate ca în acest timp, Arnolfo să fi avut propriul său atelier, executînd comenzi pentru regele Carol de Anjou. Întrucît în Sudul Italiei nu s-au păstrat lucrări de-ale lui Arnolfo, sînt motive să credem că activitatea sa în slujba regelui s-a limitat la teritoriul Romei. Aici, el a realizat în anul 1276 mormîntul cardinalului Annibaldi della Molară, ce ne-a parvenit în elemente dispartate: figura culcată a defunctului se păstrează în biserica San Giovanni în Laterano, iar reliefurile înfățișînd funerariile acestuia se găsesc în palatul Laterano (pl. 29)<sup>158</sup>. Amîndouă aceste fragmente se deosebesc nu numai printr-o calitate excepțional de înaltă, ci și printr-o înțelegere extrem de originală a formei, fapt ce va rămîne fără echivalent în sculptura ducento-ului.

Spre deosebire de Niccolo și de Giovanni Pisano cărora le plăcea să-și încarce peste măsură reliefurile cu figuri ce acopereau aproape în întregime fundalul, Arnolfo cultivă o compoziție liniștită, mai aerată, străbătută de un ritm pur grecesc. Figurile clericilor sînt plasate la o distanță apreciazabilă una de alta, ele formînd un grup frumos ca o friză. Veșmintele lor cad în falduri mari și simplificate ce subliniază forma corpului conferindu-i totodată monumentalitate. Analogii destul de apropiate în tratarea reliefului, a veșmintelor îndeosebi, se pot întîlni la Reims (portalul sf. Sixt), ceea ce dovedește că Arnolfo a venit în contact cu monumentele franceze cînd s-a

aflat în ambianța regelui Carol de Anjou care a folosit fără îndoială serviciile arhitecților și sculptorilor francezi<sup>159</sup>. Dar Arnolfo transformă radical formele gotice în sensul unei materializări a imagini artistice. În monumentele gotice cu greu am putea găsi asemenea subliniere a importanței de sine stătătoare pe care o are figura omenească, talii așa scunde, mișcări așa de firești, asemenea senzualism carnal, asemenea organicitate în tratarea faldurilor și o asemenea largă desfășurare a compoziției ca în opera lui Arnolfo.

Figura cardinalului trădează totodată din partea sculptorului un mare rafinament în perceperea artistică a realității. Imaginea este redată aplatizat, amintind de operele sculpturii arhaice grecești. Chipul este redat în spiritul realismului specific pentru secolul al XIII-lea. Defunctul este înfățișat nu în toată plinătatea forțelor sale, cu ochii deschiși, așteptând, ca în monumentele funerare nordice, învierea viitoare, ci mort. Obrajii sînt căzuți, pupilele se întrevăd de sub pleoapele închise. Pentru a accentua „umbra morții”, sculptorul lasă în dreptul feții piatra neprelucrată, aceasta păstrînd, în consecință, mai ales în comparație cu suprafața cizelată mai minuțios a minilor, o factură rugoasă. Printr-un asemenea procedeu, Arnolfo a obținut o mare veracitate în caracterizarea cardinalului defunct, ale cărui trăsături se deosebesc, incontestabil, prin similitudine portretistică.

În anii 1277 și 1281, Arnolfo se afla la Perugia, unde a lucrat la fîntîna unei piețe a orașului. Trei fragmente ale acestei fîntîni se păstrează în Pinacoteca din Perugia (pl. 30—31). Deosebit de interesante sînt fragmentele reprezentînd figuri semiculcate, cu destinație decorativă. Ele trădează o puternică influență a artei antice. Arnolfo trebuie să fi văzut nu numai lucrări romane și sarcofage etrusce, ci și reliefuri grecești sau copii bune după ele, căci altfel ar fi greu de explicat asemănarea atît de frapantă a figurilor sculptate de el cu modelele plasticii elene din al doilea pătrar al secolului al V-lea î.e.n. Ca și sculptorii greci, Arnolfo pornește de la suprafața pietrei și pătrunde trep-



tat în adîncimea ei. Figurile sculptate pentru fîntîna din Perugia sînt date în poze complicate în care mai dăinuie o oarecare stîngăcie gotică. Dar el imprimă corpului omenesc acoperit cu un veșmînt fin și transparent, o bogăție de mișcări la care nici nu visau sculptorii goticului. Privind aceste figuri pline de o grație specifică antichității, ne vin, fără să vrem, în minte reliefurile „tronului Ludovisi”. Și ca un adevărat grec, Arnolfo construiește întreaga compoziție după principiul desfășurării aplatizate, fapt datorită căruia aceste fragmente cuceresc pe privitor prin riguroasa lor ordine arhitecturală.

În comparație cu lucrările lui Niccolo Pisano, fragmentele fîntîinii din Perugia par mult mai aplatizate. Autorul lor nu recurge la falduri puternic reliefate care să formeze umbre pronunțate, sau la poze complicate care să determine reliefarea exagerată a unor părți ale figurilor. Păstrînd cu grijă forma inițială a blocului de piatră, el știe să diferențieze într-o măsură importantă prelucrarea în relief a suprafeței. Valorifică la perfecție această suprafață. Necunoscînd încă bine anatomia și nestăpînind arta de a subordona veșmintele corpului, ajunge totuși, în redarea mișcării la o putere de convingere prin care se detașează mult de toți artiștii contemporani, cu el.

Arnolfo a putut învăța să prelucreze atît de fin suprafața pietrei de la artiștii bizantini sau bizantinizanți obișnuiți să prelucreze fildeșul cu o precizie aproape grafică. Dar în acest caz, moștenirea antică ar părea că și-a însușit-o nu direct, ci din surse de mîna a doua, ceea ce este mai puțin probabil decît ipoteza cunoașterii nemijlocite de către el a monumentelor antice. Și dacă Niccolo Pisano a aderat la tradiția romană, Arnolfo a profitat în chip strălucit de tradiția greacă pe care a reușit s-o elibereze de sedimentele romane. În felul acesta, el și-a croit drumul către marea artă a Eladei, al cărei farmec i s-a dezvăluit în toată prospețimea lui inițială.

La Roma, Arnolfo a organizat un mare atelier cu mulți elevi căruia i se poate atribui multe din-



tre lucrările care pînă nu de mult erau legate de însuși numele maestrului. Printre altele, acest atelier a luat parte activă la realizarea mormîntului cardinalului Guillaume de Braye din biserica San Domenico în Orvieto (cca 1282; pl. 32—35). În afară de figurile diaconilor ce dau la o parte draperiile și de portretul defunctului, toate celelalte statui ale mormîntului au fost executate de către discipolii lui Arnolfo. Figurile sculptate de mîna lui Arnolfo însuși se deosebesc nu numai printr-o calitate incomparabil superioară, ci și prin compoziția tipică pentru concepția sa. Deosebit de caracteristice sînt, în această privință, elegantele figuri ale diaconilor (pl. 33, 34). Ele se înscriu în straturile sculpturii aproape la fel ca „Tiranoctonii” lui Critios și Nesiotes. Ambele figuri pot fi închise ușor între două planuri și nici o porțiune din ele nu va ieși din cadrul acestora. Construindu-și compoziția în acest fel, Arnolfo n-o subordonează totuși arbitrar unei scheme anumite care să deformeze figurile. Mișcările sînt absolut firești și deosebit de ușoare. În timp ce figura din stînga este ascunsă parțial după draperia pe care o trage, cea din dreapta rămîne vizibilă în întregime, din spate. Dinspre stînga și dinspre dreapta, draperiile formează falduri care produc combinații de-a dreptul picturale cu totul neașteptate prin nouitatea lor și care sînt folosite cu abilitate în scopuri pur decorative. Faldurile grele ale draperiei fac ca drapajul fin al veșmintelor diaconilor să pară și mai elegant, ceea ce contribuie la crearea unei impresii de diafan. Chipurile tinere ale diaconilor contrastează cu fața zbîrcită, realist tratată, a cardinalului, cu expresia ei de mască mortuară (pl. 35). Și din cauza acestui contrast, figurile diaconilor dobîndesc o yivacitate deosebită ce anticipează imaginile sculpturii quattrocentiste.

De prin anul 1284, Arnolfo s-a stabilit la Florența de unde numai în trecere mai vizita Roma. La Roma, atelierul său, completat, probabil, în anii optzeci, cu sculptori din atelierul lui Niccolo Pisano, lichidat după moartea acestuia, continua să execute comenzi la care Arnolfo punea rar mîna,

limitându-se, în cea mai mare parte a cazurilor, la executarea schițelor și la rolul de conducere. Numai astfel se poate explica calitatea nu prea înaltă a decorurilor sculpturale ale ciboriilor din biserica San Paolo fuori le Mura (1285; pl. 36), în biserica Santa Cecilia (1293; pl. 37) și ale altarului sf. Bonifaciu, în vechea bazilică Sf. Petru (1300)<sup>160</sup>. Întrucât în primele două ciborii, se simte influența puternică a lui Niccolo Pisano, este firesc să considerăm plauzibilă ipoteza lui Keller<sup>161</sup> despre transferul de la Roma al unei serii de discipoli ai sculptorului pisan, care, după moartea maestrului lor au intrat în atelierul lui Arnolfo. Decorațiile sculpturale ale ciboriilor din San Paolo și din Santa Cecilia n-aduc nimic principal nou în comparație fie și cu amvonul sienez. În schimb, compoziția lor arhitecturală dovedește însușirea pe mai departe a formelor gotice ce deveneau din an în an tot mai la modă. Arcele treflate, fialele, crabii, bolțile în cruce, rozetele figurative sub cheia de boltă, capitellurile fitomorfe — toate aceste elemente împrumutate din goticul cistercian au înlocuit energic formele romanice și protorenascentiste. Și faptul că pînă și Arnolfo a fost nevoit să împrumute în întregime sistemul gotic poate demonstra odată în plus larga popularitate a acestuia din urmă către sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Printre lucrările romane ale lui Arnolfo, numai două poartă amprenta stilului său individual. Este vorba despre mormîntul lui Honoriu IV în biserica Santa Maria in Aracoeli (1285—1287; pl. 38) și grupul statuar *Adorația magilor*, în Santa Maria Maggiore (1289; pl. 39). Mormîntul cuprindea, în afară de figura gisant a papei, figura acestuia în picioare — astăzi pierdută. Procedul reprezentă o inovație introdusă, probabil, pentru prima dată de Arnolfo. Figura papei este lucrată cu multă iscusință. Formele trec lin una în alta, faldurile cad ritmic, întreaga compoziție tinde să respecte forma inițială a blocului de piatră. Chiar dacă aici l-a ajutat pe Arnolfo vreunul dintre elevii lui de la Roma, acesta a urmat întocmai indicațiile maestrului. Mult mai semnificativ este grupul statuar



*Adorația magilor* din care ne-au parvenit figurile lui Iosif, ale celor trei magi (pl. 39), a bouului, a asinului și două figuri ale prorocilor, executate în relief și amplasate astăzi deasupra arcadei de la intrarea în Capela Sixtină. Nu este exclus ca acestui grup să-i fi aparținut și statuia *Madonei cu pruncul* publicată de Venturi și aparținând unei colecții particulare din Roma<sup>162</sup>. În afară de imaginile lui Iosif și ale animalelor, caracterizate printr-o execuție destul de artizanală, toate celelalte figuri prezintă o mare asemănare stilistică cu lucrările ce aparțin în mod indiscutabil lui Arnolfo. Aceste figuri „se înscriu” admirabil în blocul de piatră. Sculptorul rămâne mereu fidel felului său preferat de a-și compune lucrările cât mai plat posibil. Daltă sa îndepărtează o cantitate minimă din blocul de marmură fără ca acest procedeu să-l împiedice a obține impresia unei mari organicități. El stăpânește atât de perfect arta de a prelucra suprafața materialului încât îi este suficient să înalțe sau să coboare imperceptibil reliefurile pentru a-i produce privitorului impresia unui volum greu și plin de plasticitate. Iată de ce figurile sale le amintesc atât de bine pe cele ale lui Giotto. Și cu toate că la Giotto reliefurile sculpturale sunt schimbate cu unele picturale, obținute cu ajutorul modelării în clar-obscur, și Arnolfo și Giotto își construiesc figurile pe baza aceluiași principiu: acela al subordonării volumului tridimensional ritmului bidimensional. (vezi cel de al doilea excurs). Pentru a obține un mare grad de plasticitate ambii artiști se mulțumesc să redea numai o singură parte a figurii, investind-o cu întreaga expresivitate artistică a imaginii. Aceasta și explică acea profundă înrădăcinare launtrică existentă între operele pictorului Giotto și cele ale sculptorului Arnolfo<sup>163</sup>.

135 Incepând din anul 1284 și pînă la moarte, Arnolfo a locuit la Florența. Aici el a activat ca un renumit arhitect și sculptor. Era tocmai vremea cînd se forma concepția artistică a tînărului Giotto care a primit puternice impulsuri creatoare din partea lucrărilor contemporanului său mai în vîrstă,



ocupat cu începere din anul 1296, cu realizarea proiectului pentru fațada catedralei florentine. Probabil, pe la 1300, la Florența s-a transformat tot atelierul lui Arnolfo în fața căruia, în legătură cu împodobirea fațadei cu reliefuri și statui, se deschideau largi perspective. Din fericire, ne-au parvenit unele resturi ale acestei decorații sculpturale care n-a fost terminată<sup>164</sup>. Grupul *Jelirea Mariei de către Ioan* se păstrează într-un muzeu din Berlin (pl. 40), figurile Mariei culcată, a unei sfinte necunoscute (pl. 41) și ale îngerilor se află în Muzeul Național (Bargello) din Florența, statuia *Madonei cu pruncul* — în muzeul de pe lângă catedrala din Florența, figura unui înger — în colecția Kingsley Porter în Elmwood-Cambridge și două imagini de proroci — în colecția Venturi Ginori din Florența. Dintre aceste opere, cele mai remarcabile sînt grupul aflat la Berlin și fragmentele din Muzeul Național, care pot fi atribuite chiar daltei lui Arnolfo. *Jelirea Mariei de către Ioan* ce împodobește portalul din dreapta se bazează pe aceleași principii ale desfășurării în plan drept a compoziției pe care se bazau și figurile decorative ale fîntînii din Perugia. Grupul se aseamănă cu un relief, ceea ce se datorează nu numai amplasării sale în timpanul portalului, ci și unor considerente de ordin pur artistic. Maestrul ritmează foarte subtil suprafața plană folosind în acest scop faldurile ce animă suprafața fără a-i anihila caracterul unitar și fără a o fragmenta peste măsură. Și aici Arnolfo se mulțumește cu un relief puțin înalt, ceea ce nu-l împiedică să obțină o puternică expresivitate plastică. Deși în trasarea faldurilor există mult convenționalism și ele nu urmează întrutotul mișcarea corpului, faptul nu diminuează cîtusi de puțin forța de convingere artistică a imaginilor. Ceva asemănător se poate constata și în lucrările sculptorilor greci din prima treime a secolului al V-lea î.e.n. Asemenea figurilor din Perugia, grupul *Jelirea Mariei de către Ioan* prezintă o mare asemănare în spirit, cu lucrările

grecești ale „stilului sever”. Ceea ce confirmă odată în plus ipoteza noastră despre contactul nemijlocit al lui Arnolfo cu originalele grecești sau cu copii romane de calitate după ele, a căror profundă înțelegere i-a înlesnit-o maestrului cunoașterea de către el a statuetelor și reliefurilor bizantine care conservau cele mai bune tradiții elenistice.

Grupul statuar al *Jelirii* poartă pecetea unei profunde și reținute mîhniri ce amintește pe departe starea de spirit redată în reliefurile funerare attice. Dar în comparație cu acestea, la Arnolfo găsim o mai mare emoționalitate, o tratare mai animată a feței, ce decurge din tendința de a da expresie concretă trăirilor sufletești. Un cap expresiv ca cel al lui Ioan am căuta în zadar în arta antică. O asemenea imagine putea să se ivească numai pe baza culturii complexe din ducento care a determinat în multe privințe caracterul creației giotteschi. Tocmai această apropiere a premiselor ideatice explică profunda asemănare interioară ce se constată între grupul statuar respectiv și fresca *Jelirea lui Cristos* din Cappella dell'Arena (pl. 129). Aici este vorba nu numai despre un împrumut exterior făcut de un maestru de la altul, ci și despre ceva mai substanțial, și anume despre identitatea receptării emoționale.

Fragmentele păstrate în Bargello se deosebesc puțin, în privința stilului, de grupul statuar aflat la Berlin. Un loc puțin mai aparte printre ele îl ocupă numai statuia unei sfinte necunoscute (pl. 41). Arnolfo creează figura în ronde-bosse, subliniindu-i elementul statuar. Haina și pelerina au fal-duri frumoase, reliefate mult mai bine decît în lucrările anterioare. Dar și în această lucrare artistul rămîne consecvent cu sine: el construiește figura potrivit principiului favorit al aplatizării compoziției, pornind de la suprafața pietrei. Ea determină întreaga structură compozițională pă-trunsă de spirit pur clasic. Clasice sînt mișcările line ale acestei figuri calme. Clasic este chipul ei ce respiră senzualitate, cu expresia lui puțin im-personală, clasică este draperia de efect. Arnolfo se apropie aici atît de mult de prototipurile antice



grecești ale „stilului sever”. Ceea ce confirmă odată în plus ipoteza noastră despre contactul nemijlocit al lui Arnolfo cu originalele grecești sau cu copii romane de calitate după ele, a căror profundă înțelegere i-a înlesnit-o maestrului cunoașterea de către el a statuetelor și reliefurilor bizantine care conservau cele mai bune tradiții elenistice.

Grupul statuar al *Jelirii* poartă pecetea unei profunde și reținute mîhniri ce amintește pe departe starea de spirit redată în reliefurile funerare attice. Dar în comparație cu acestea, la Arnolfo găsim o mai mare emoționalitate, o tratare mai animată a feței, ce decurge din tendința de a da expresie concretă trăirilor sufletești. Un cap expresiv ca cel al lui Ioan am căuta în zadar în arta antică. O asemenea imagine putea să se ivească numai pe baza culturii complexe din ducento care a determinat în multe privințe caracterul creației giotteschi. Tocmai această apropiere a premiselor ideatice explică profunda asemănare interioară ce se constată între grupul statuar respectiv și fresca *Jelirea lui Cristos* din Cappella dell'Arena (pl. 129). Aici este vorba nu numai despre un împrumut exterior făcut de un maestru de la altul, ci și despre ceva mai substanțial, și anume despre identitatea receptării emoționale.

Fragmentele păstrate în Bargello se deosebesc puțin, în privința stilului, de grupul statuar aflat la Berlin. Un loc puțin mai aparte printre ele îl ocupă numai statuia unei sfinte necunoscute (pl. 41). Arnolfo creează figura în ronde-bosse, subliniindu-i elementul statuar. Haina și pelerina au fal-duri frumoase, reliefate mult mai bine decît în lucrările anterioare. Dar și în această lucrare artistul rămîne consecvent cu sine: el construiește figura potrivit principiului favorit al aplatizării compoziției, pornind de la suprafața pietrei. Ea determină întreaga structură compozițională pă-trunsă de spirit pur clasic. Clasice sînt mișcările line ale acestei figuri calme. Clasic este chipul ei ce respiră senzualitate, cu expresia lui puțin im-personală, clasică este draperia de efect. Arnolfo se apropie aici atît de mult de prototipurile antice



studiate încît în fața lui apare aceeași primejdie care l-a amenințat continuu pe Niccolo Pisano, adică pericolul de convertire a clasicului în clasicism.

Dintre lucrările lui Arnolfo și ale cercului său merită atenție încă două, și anume remarcabilul relief cu imaginea *Bunei Vestiri* în Victoria and Albert Museum din Londra<sup>165</sup> și relieful amplasat deasupra așa-zisei Porta San Giorgio din Florența<sup>166</sup>. Prima (pl. 42) provine de la Santa Croce. Ea poate fi atribuită fără ezitare lui Arnolfo însuși care a executat-o de-a lungul primei jumătăți a anilor nouăzeci. Figurile Mariei și îngerului despărțite una de cealaltă printr-un ciboriu, se reliefează pe un fond neted. Compoziția este foarte aerată, fapt datorită căruia ea se deosebește în general de compozițiile înghesuite ale lui Niccolo și Giovanni Pisano. Fundalul rămas neted subliniază în chip izbutit expresivitatea plastică a figurilor. Acestea sînt elaborate cu o uimitoare precizie care-și găsește analogii numai în obiectele constantinopolitane din fildeș. Probabil, Arnolfo a pornit aici de la modelele bizantine de la care a împrumutat tipurile Mariei și pe cel al îngerului ce se îndepărtează ușor, veșmîntul acestuia fluturînd, maforionul maicii domnului, tratarea lineară a faldurilor. Dar ca orice mare artist, el nu s-a limitat la o simplă copiere, ci a realizat o originală transpunere a moștenirii artistice a Bizanțului. El a preluat din arta bizantină sîmburele grecesc al acesteia și pe baza lui a creat imaginile foarte plastice ale Mariei și îngerului, în care au dispărut lipsa de substanță corporală și ariditatea ascetică specific bizantine.

Fără îndoială, școlii lui Arnolfo îi aparține relieful cu imaginea *Sf. Gheorghe* galopînd, amplasată deasupra așa-zisei Porta San Giorgio din Florența, lucrare realizată între anii 1285—1290 (pl. 43). Figura călărețului și cea a calului urmează schema bizantină ce-și are originea în arta elenistică. Dar ceea ce frapază aici cel mai mult este apropierea stilistică de monumentele grecești din secolul al IV-lea î.e.n. O asemenea forță plastică a

reliefului și o asemenea subtilă înțelegere a construcției figurii umane și a figurii unui animal nu întâlnim niciodată la sculptorii bizantini. Nu întâlnim, de altfel, la ei nici tratarea atât de specifică Antichității a feței atât de vie și senzuală a personajului. Analogii pentru aceste imagini pot fi întâlnite numai în monumentele grecești pe care le cunoștea, fără îndoială, foarte bine autorul reliefului care merge pe urmele maestrului său<sup>167</sup>.

Arnolfo a jucat un rol imens în dezvoltarea culturii artistice a secolului al XIII-lea. El a întârziat răspândirea goticului la Florența și la Roma pregătind totodată terenul pentru Giotto căruia i-a făcut cunoștință cu principiile artei protorenescentiste. El l-a învățat pe Giotto să prețuiască expresivitatea plastică a figurii, l-a învățat să construiască relieful fără a perturba caracterul plan al suprafeței, în sfârșit, i-a deschis ochii asupra unei concepții noi, mai libere, asupra formei, concepție ce decurgea din căutările artistice individuale.

Abordând studierea monumentelor antice al căror spirit l-a surprins cu mult mai mult fler decât Niccolo Pisano, Arnolfo s-a oprit asupra monumentelor romane și nu asupra celor etrusce și grecești. Se poate ca în această direcție să-l fi impulsionat operele măștrilor bizantini sau bizantinizanti pe care-i cunoștea bine. Plecând de la operele acestora, el păstrează în statui și reliefuri caracterul plat al compoziției, evitând intenționat incavarea adâncă în material. Dar caracterul aplatizat al sculpturilor lui Arnolfo nu are nimic în comun cu caracterul aplatizat al operelor măștrilor romani. La aceștia din urmă aplatizarea reliefului este rezultatul unui mod de gândire primitiv. Inerția oarbă a pietrei apasă asupra conștiinței artistului care este încă prea slab pentru a lupta cu forța încătușătoare a materialului. Or, cu totul altă atitudine față de piatră constatăm la Arnolfo. El cruță cu grijă porțiuni ale suprafeței materialului, ferindu-le de acțiunea prea energică a daltei, ceea ce face parte, fără îndoială, din calculele sale artistice. Dar faptul nu diminuează cîtusi de puțin plasticitatea imaginilor sale care nu numai că nu sînt



mai prejos de imaginile lui Niccolo Pisano, dar de obicei le și depășesc mult pe acestea. Arnolfo confirmă odată în plus faptul că forța plastică a reliefului nu depinde de înălțimea sa. Recurgînd la o gradație fină a reliefului care este cînd mai jos, cînd mai înalt, Arnolfo obține o tratare organică uimitoare care nu-și găsește egal la nici unul dintre sculptorii contemporani cu el. Iată de ce reliefurile și statuile lui Arnolfo par atît de viabile. În ele sînt depășite în egală măsură atît statismul romanic cît și dinamismul excesiv gotic. Este suficient să comparăm orice statuie a lui Arnolfo cu cea mai bună statuie din catedrala din Reims pentru a ne deveni imediat clar cît sînt de „realiste” imaginile create de el. Figurile create de Arnolfo nu numai că stau mai solid pe picioare, nu numai că sînt mai organic construite, dar ele nu mai prezintă deloc caracterul abstract propriu multor monumente gotice. În expresia blîndă a fețelor, în ritmul antic al faldurilor, în prelucrarea picturală a pietrei se simte deja noul fel de aborda arta, ce decurge din interesul profund față de lume și în special față de om.

Dacă Arnolfo s-a afirmat ca un continuator al tradițiilor artei lui Niccolo Pisano pe care le-a prelucrat în spirit „grecesc” ridicîndu-le, astfel, pe o treaptă superioară, dar nemodificîndu-le esența, în schimb, fiul lui Niccolo Pisano — Giovanni Pisano (cca 1245-cca. 1320)<sup>168</sup> a rupt-o brusc cu stilul antichizant al tatălui și a devenit principalul adept al artei gotice în Italia. Dar Giovanni a receptat goticul în mod creator și original. Acest stil l-a ajutat să confere imaginilor un conținut psihologic mai profund și să potențeze elementul dramatic al acestora. În acest plan, goticul a lărgit orizonturile artistice ale lui Giovanni Pisano. Fiind strîns legat de cultura artistică protorenascentistă, păstrînd un viu interes față de om și de universul lui launtric, Giovanni nu s-a lăsat amăgit de procedeele exterioare ale stilizării gotice. De aceea arta sa este plină de emoționalitate și de o pasiune ce pornesc din fundul inimii. Ea nu conține nimic de suprafață, nimic aranjat, ci cucerește prin sincer-



tate și prin spiritul de nestăvilită răzvrătire ce-i este propriu.

Giovanni Pisano a fost mulți ani elevul tatălui său pe care l-a ajutat în realizarea amvonului din Siena și a fântînii din Perugia. El a fost renumit nu numai ca sculptor, ci și ca arhitect. După proiectul lui au fost executate partea de jos a fațadei Catedralei din Siena (1284—1297), partea de sus a fațadei și corului catedralei în Massa Marittima (1287 și urm.) și corul catedralei din Prato (1317 și urm.)<sup>169</sup>. Activitatea maestrului s-a desfășurat la Pisa (începînd din anul 1278, în anii 1295, 1298—1299, 1301—1312), la Pistoia (1301), la Padova (cca 1305), la Genova (1312), la Prato (cca 1317). A călătorit mult, așa glăsuiește și inscripția de pe amvonul catedralei din Pisa.

„Acest Ioan a străbătut rîuri și continente...” Și tocmai această inscripție, date fiind trăsăturile gotice clar exprimate ale lucrărilor sale, ne dă toate motivele să credem că în peregrinările lui, Giovanni a vizitat și Franța unde a putut să se afle între cca 1270 și 1277<sup>170</sup>. Un asemenea gen de călătorii nu era deloc un fapt izolat la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Să ne amintim fie și numai de sculptorul sienez Ramo di Paganello, întors în patrie în anul 1281 *de partibus ultramontanis* (din părțile de dincolo de munți) și care a adus în Italia tipul francez al Fecioarei în poziție șezînd<sup>171</sup> pentru ca ipoteza vizitării Franței de către Giovanni să dobîndească un înalt grad de probabilitate. În orice caz, această presupunere explică multe despre evoluția artistică a maestrului.

Drumul urmat de creația lui Giovanni Pisano devine deosebit de clar dacă analizăm statuile sale pe tema Fecioarei. Dintre ele, cea mai timpurie este, fără îndoială, figura dată pe jumătate a *Madonei* din Camposanto (Pisa), statuie care împodobește cîndva un mic portal de pe latura vestică a transeptului sudic al catedralei (pl. 44). Executată pe la 1276, această statuie trădează influența sculpturii franceze de tipul celei de pe mormîntul lui Constance d'Arles din Saint Denis<sup>172</sup>. Figura este

tratată în relief foarte plat, faldurile veșmintelor au caracter linear și în poză nu există nici o tensiune. Aici domnește același calm ca și în cele mai clasice statui franceze din secolul al XIII-lea. Giovanni pune în evidență cu mult tact artistic raportul dintre mamă și fiu. Maria și pruncul privesc unul la altul și între ei se stabilește un strâns contact psihologic. Ambele figuri sînt date astfel încît să formeze un grup indisolubil unit printr-o trăire sufletească comună. Acest procedeu al psihologizării subtile a imaginii Giovanni și l-a înșusit de la sculptorii francezi care însuflețeau piatra cu o remarcabilă forță de pătrundere. Tocmai în această privință, Giovanni n-a putut împrumuta nimic de la tatăl său a cărui atenție era îndreptată spre rezolvarea unor probleme de un cu totul alt gen.

Într-o statueta din fildeș din sacristia catedralei din Pisa (pl. 45) — ce i-a urmat, în 1298 *Madonei* mai sus amintite, Giovanni Pisano se angajează definitiv pe calea imitării modelelor franceze. El imprimă figurii o puternică contorsionare gotică subliniind prin toate mijloacele verticalitatea compoziției și obținînd efecte pur ornamentale din faldurile mantiei dispuse în evantai. Veșmîntul mai degrabă disimulează forma corpului decît o evidențiază. Acest principiu tipic gotic al construirii figurii în combinație cu tratarea abstractizantă a chipului *Madonei* care și-a pierdut blîndețea expresiei, caracteristică pentru Giovanni, dovedește că, lucrînd într-un material cu care nu era obișnuit, sculptorul a folosit aici ca model statuetele de fildeș franțuzești. Și în cazul în speță, Giovanni a dat o interpretare originală motivului gotic al mișcării. Datorită faptului că figura Mariei este îndoită și într-o parte și puțin în față, ea dobîndește o spațialitate improprie pentru plastica franceză. Această figură parcă l-ar invita pe privitor s-o examineze din toate părțile, fapt subliniat și de tratarea originală a veșmintelor ale căror falduri îi înfășoară figura avînd tendința de a se strînge într-un singur punct, către mîna stîngă care ține mantia. În acest fel obține în comparație cu



sculptorii francezi o corporalitate mult mai pronunțată efect la care contribuie în mare măsură prelucrarea faldurilor care au rotunjimi pe care nu le vom întâlni niciodată în monumentele pur gotice cu ritmul lor subliniat linear.

Instruit din punct de vedere artistic în atelierul tatălui său, Giovanni era obișnuit să gândească masa în termeni plastici. De aceea oricât i-ar fi plăcut arta gotică, el n-a preluat niciodată orbește procedeele stilizării lineare. Acest lucru este evidențiat deosebit de clar în remarcabila statuie a Madonei (pl. 46—47) de deasupra portalului principal al Baptisteriului din Pisa (în prezent, această statuie se află în Museo dell' Opera della Primaziale, în Pisa)<sup>173</sup>. Luînd în considerație faptul că statuia se afla la o înălțime destul de mare, Giovanni a amplificat intenționat toate volumele și liniile. El a reușit să creeze o imagine maestuoasă, plină de vigoare și de forță. Figura plină de bărbăție a Mariei este redată în poza preferată de Giovanni: aplecată ușor într-o parte și în față. Partea stîngă a figurii este ieșită puțin mai în afară ceea ce subliniază și mai mult desfășurarea în spațiu a corpului. Capul este îndreptat spre partea dreaptă, întors pe jumătate astfel că diagonala pe care o formează se încrucișează cu diagonala corpului ce fuge în adîncime. Acest sistem foarte complex de linii și mase ce contrastează una cu alta este folosit abil de către maestru în scopul creării unei impresii de puternică emoție. Remarcabile prin modul chibzuit cum sînt distribuite, faldurile mantiei contribuie și ele la obținerea aceluiași efect psihologic. Faldurile sînt animate de o puternică mișcare. Ele se avîntă pe diagonală de jos în sus, subliniind aplecarea într-o parte a figurii. Susținută cu mîna, mantia formează o serie de falduri orizontale pe abdomen. Spre stînga, mantia cade în falduri abrupte; în dreapta, marginile ei formează două linii ușor serpuitoare ce se deosebesc printr-o uimitoare melodicitate. Această bogăție de ritmuri lipsește figura de orice statism. Dar cel mai interesant aspect în această *Madonă* din Pisa îl prezintă foarte originala în felul ei combinație dintre emoționalita-




tea gotică și înțelegerea formei, rămasă în multe privințe protorenascentistă, și care se caracterizează prin masivitate plastică și prin sublinierea volumelor.

Realizată în jurul anului 1305, statuia *Madonei* din Cappela dell'Arena, în Padova (pl. 48) este destul de apropiată în plan conceptual de statuia Baptisteriului. Prezintă aceeași aplecare într-o parte a figurii, aceeași poziție a mâinii drepte, aceeași întoarcere a capului. Dar acestei statui îi este propriu un cu totul alt ritm. Mantia desfăcută și prinsă la piept cu o agrafă lasă să se vadă rochia ce cade în falduri verticale paralele care creează efectul unei încadrări a liniilor mlădioase ale mantiei. Aceste dungi verticale domină atât de autoritar în compoziția imaginii încât ele îi determină elanul ascendent pur gotic. Și în această statuie, Giovanni reușește să traseze fire de legătură între Maria și fiul ei. Cristos este înfățișat sub chipul unui copil jucăuș stînd în brațele mamei spre care a întors capșorul. Figura lui tratată în spiritul sculpturii de gen dobîndește o deosebită voioșie datorită contrastului în care este pus cu profilul serios de un calm epic al Mariei caracterizat prin aceleași trăsături trădînd bărbăție pe care le-am constatat și în statuia din Pisa.

Evoluția artistică a lui Giovanni Pisano a decurs în mod contradictoriu. Baza protorenascentistă iese la iveală la el chiar și în operele în care se folosește copios de modelele gotice. În această privință este caracteristică statuia *Madonei* care intrase la vremea ei în componența unui grup statuar executat în anul 1312 și care împodobește portalul lui San Ranieri al catedralei din Pisa. Acest grup consta din trei figuri: a Fecioarei (în centru), a Pisei (în dreapta) și a împăratului Henric VII (în stînga)<sup>174</sup>. Aceasta din urmă s-a pierdut, a doua, ajunsă pînă la noi doar în stare fragmentară, poate fi atribuită unui elev al lui Giovanni, și numai statuia Fecioarei care și ea a suferit, odată cu trecerea timpului, constituie un original incontestabil realizat de Giovanni Pisano. Maria este redată șezînd. Pe genunchiul ei stîng, ușor înălțat, stă Cris-

tos. Acest tip iconografic a fost împrumutat de maestru de la monumentele franceze. Dar și aici Giovanni schimbă radical schema gotică întărind în fel și chip accentele plastice. Acționând energic cu dalta, el pătrunde adânc în piatră excavând materialul dintre Maria și pruncul ei, îngrămădind faldurile grele, speculând cu subtilitate motivul contrapostării. Drept rezultat, el obține o mare forță a expresivității plastice. Figurile au căpătat pondere corporală, volum, greutate. Privitorul simte nu numai materialitatea lor, ci și materialitatea blocului de piatră în care au fost sculptate. Piatra își pierde astfel abstractismul tipic pentru plastica gotică.



Cea mai târzie Madonă din cele care ne-au parvenit de la Giovanni Pisano este *Madona* din catedrala orașului Prato, executată între anii 1317 și 1320 (pl. 49). În această statueta fermecătoare, maestrul a realizat cea mai feminină și mai poetică imagine a Mariei. Fața ei fină, feciorelnică este întoarsă către fiu care stă pe brațul ei stâng. Figura lui Cristos este cea mai vioaie și mai copilărească dintre toate imaginile de prunci sculptate de Giovanni. Fețișoara lui buclătată este încadrată de părul cârlionțat și cu mâna dreaptă el atinge coroana Mariei, fiind atras de strălucirea ei. Acest încântător motiv de gen introduce o nuanță nouă de intimitate deosebită în tratarea unei teme tradiționale care dobândește astfel o interpretare mai liberă decât în alte statui ale Fecioarei. Psihologizând imaginea, Giovanni Pisano renunță, în același timp, la multe din vechile lui performanțe. În comparație cu statuile executate pentru Pisa aici este potențat elementul decorativ. Figura nu este evidențiată de veșmînt, ci disimulată. Veșmîntul este subordonat propriului său ritm aproape independent de mișcarea corpului. Faldurile hitonului ca și cele ale maforionului, formează linii ornamentale care au importanță decorativă de sine stătătoare. Datorită acestui fapt, în tratarea figurii apare dualismul tipic pentru stilul gotic, care duce la încălcarea strînsei legături funcționale dintre corp și veșmînt. Aceasta și explică popularitatea



statuetei *Madonei* din Prato printre maeștri din trecento, dintre care Tino di Camaino a dat cea mai fină interpretare a principiilor decorative ce stăteau la baza acestei lucrări.

Acea creștere treptată a tendințelor gotice care se manifestă atât de clar în statuile reprezentând Madone ale lui Giovanni Pisano apare și mai precis conturată în reliefurile ce împodobesc amvoanele din Pistoia și Pisa. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia (pl. 50) a fost terminat în anul 1301. Din punct de vedere iconografic, el se apropie de amvoanele lui Niccolo din Pisa și din Siena. Șapte coloane dintre care unele au drept bază spinările unor lei sprijină amvonul de plan hexagonal. De o parte și de alta a arcelor treflate sînt înfățișate figurile a doisprezece proroci, iar pe ieșindurile de deasupra capitulurilor sînt amplasate imaginile a șase sibile. Balustrada este împodobită cu cinci reliefuri înfățișînd scenele evanghelice (*Nașterea lui Cristos, Închinarea magilor, Ucidera pruncilor, Răstignirea, Judecata de apoi*) despărțite una de alta prin figuri de sfinți și grupuri alegorice. Încă din admirabilele imagini ale sibilelor (pl. 51—53) în legătură cu care Burckhardt<sup>175</sup> a evocat sibilele lui Michelangelo, Giovanni a adus ceva principial nou în comparație cu Niccolo Pisano. El imprimă figurilor o mișcare impetuoasă menită să exprime o profundă stare emoțională. Deosebit de reușite sînt figurile sibilelor redată în poziție șezînd. Una dintre ele (pl. 51) este înfățișată aplecată puțin în față. Capul îi este înclinat spre stînga de unde apare un înger; tot în partea stîngă este întors și bustul, în timp ce toată partea de jos a corpului este îndreptată spre dreapta. Pentru a potența și mai mult dinamica imaginii, Giovanni înfățișează piciorul stîng la un nivel puțin mai ridicat decît pe dreptul. Prin asemenea procedee compoziționale el imprimă figurii o puternică emoționalitate. Nici o parte a acesteia nu rămîne în repaus; tot corpul este prins în mișcare.

O tratare asemănătoare găsim și în reliefurile ce împodobesc balustrada. Giovanni realizează aici o serie de compoziții cu mai multe personaje, re-



marcabile printr-o libertate și picturalitate nemai-întâlnite în construirea formelor (pl. 54—56). El combină cu dibăcie în reliefuri mai multe episoade petrecute în timpuri diferite, folosește bucuros încrucișări și întrepătrunderi îndrăznețe, speculează cu virtuozitate contrastul dintre porțiunile luminate și cele umbrite și nu se teme să îngrămădească mai multe figuri dacă faptul duce la potențarea expresivității, așa cum nu-l deranjează discordanța dintre proporții. Principalul pentru el îl constituie redarea vieții psihice complexe privite în aspectul ei cel mai dinamic. Și tocmai în această privință el obține cea mai mare expresivitate, poate fără egal. Ar fi destul de greu să găsim în sculptura europeană din acea epocă ceva asemănător scenei *Uciderea pruncilor* (pl. 55). La care alt maestru putem întâlni asemenea dramatism, asemenea patos nelimitat? Giovanni Pisano ne duce cu gândul la autorii frizei din Pergam la care compozițiile se caracterizează prin același dinamism. Dar Giovanni se deosebește de sculptorii greci mai întâi de toate prin faptul că el face deosebiri mult mai subtile între diferitele trăiri psihologice. În *Uciderea pruncilor*, ne frapează varietatea redării trăirilor sufletești — de la disperare și teamă pînă la hotărîrea curajoasă, de la furia turbată pînă la îndobitocirea cea mai întunecată. Sînt întruchipate aici o multitudine de nuanțe psihologice, ele fiind surprinse atît de individualizat încît, în ciuda complexității mijloacelor artistice de expresie, privitorul le recepționează în plan pur realist. Astfel, îndepărtîndu-se de arta gotică, Giovanni ajunge s-o nege parțial pe aceasta întrucît gîndirea abstractă specifică goticului se dizolvă la el în trăirea plină de pasiune a sentimentelor umane.

În reliefurile și statuile ce împodobesc aharonul Domului din Pisa (1302—1310), reconstruit cu pricepere de Peleo Bacci în anul 1926<sup>176</sup>, Giovanni Pisano elaborează o manieră de lucru cu totul deosebită de parcă ar schița doar formele, manieră ce ne frapează prin libertatea și picturalitatea ei (pl. 57—62). El împinge mișcarea pînă la grotesc, ex-

primarea pasiunilor — pînă la grimasă, iar trăirile sufletești pînă la o afectare ce se învecinează cu isteria. Compozițiile lui sînt asimetrice, dinamice, adevărate arii de bravură. Personajele și grupurile se ciocnesc unele cu altele se încrucișează și se resping reciproc. Ele ba se avîntă în diferite direcții, ba se lasă atrase de un torent de circulație unic. Acest vîrtej al mișcării dă naștere la un fel de licărire pitorească foarte agitată care în combinație cu contrastele puternice de umbră și lumină ne duc involuntar cu gîndul la reliefurile sarcofagelor romane din secolul al III-lea e.n. Din acest moment, pe maestru nu-l interesează o figură izolată sau alta, ci întreaga scenă de masă care-i îngăduie să desfășoare în fața privitorului o vastă frescă istorică. Tratarea corpului omenesc își pierde însușirile structurale. Corpul se pierde cu totul în veșmintele ce se fărîmîțează într-o puzderie de fal-duri convenționale, tipic gotice. Uneori s-ar părea că dincolo de aceste veșminte nu se află nici un fel de volume cît de cît palpabile. Cînd trupul este nud el este tratat cu extremă ariditate (pl. 62). Articulațiile lui ascuțite și colțuroase amintesc de modelele gotice — statuete și reliefuri săpate în fildeș. Spre aceleași tradiții franceze ne trimite și tratarea chipurilor adesea deformate de grimasă ce trădează tensiune interioară și arborînd o expresie exacerbată. Execuția este extrem de inegală iar uneori destul de neglijentă. Dar acest caracter de schiță are și un farmec al său deosebit. Străduindu-se să nu anihileze prospețimea primei impresii, Giovanni prelucrează piatra cu o repeziciune neobișnuită. El obține, astfel, efecte picturale, absolut necunoscute în secolul al XIII-lea. Cu o spontaneitate rar întîlnită, el redă în material dur observațiile sale cele mai fugare și folosindu-se în egală măsură de daltă și de sfredel, depășește cu o ușurință uimitoare orice obstacol. Pentru el n-ar exista, parcă, nici un fel de dificultăți tehnice. Piatra devine în mîinile lui moale și maleabilă gata să se supună oricărui capriciu al sculptorului. Dar acesta duce o luptă continuă cu materialul impunîndu-i



concepțiile sale îndrăznețe și forțându-i prin toate mijloacele posibilitățile de expresie<sup>177</sup>. Or, tocmai în acest sens el cade uneori în manierism, din cauză că dorește să ajungă la o expresie de care singur Dante era capabil. Giovanni își propune să exprime în piatră ceea ce, strict vorbind, putea să fie exprimat numai prin cuvânt, și încă nu prin orice cuvânt, ci numai prin acela cizelat cu măiestrie de genialul poet care a fost Alighieri. Probabil acest lucru l-a înțeles pînă la urmă și Giovanni însuși, căci altfel ar fi greu să explicăm acea expresie de amărăciune tipică pentru imaginile amvonului din domul orașului Pisa. Artistul care a creat aceste imagini și-a pierdut echilibrul sufletească. Imaginilor realizate de el le este proprie o stare de convulsivitate maladivă ce trădează o profundă dedublare sufletească a maestrului, dezamăgirea lui în viață. Și despre acest fapt glăsuia și inscripția, astăzi pierdută, de pe soclul amvonului din Pisa, care are, fără îndoială, un caracter autobiografic.

*Acest Ioan a străbătut rîuri și continente*

*Suferind și învățînd multe, dezinteresat, a*

*Cunoștințe cu multă trudă. Acum el se plînge:*

*„Nu m-am ferit de ajuns.*

*Cît timp am reprezentat ceva, am dat frîu liber*

*atacurilor dușmănoase*

*Datorită inimii mele sfioase. Și acum suport cu*

*smerenie pedeapsa.*

*Și pentru a scăpa de rea voință, a-mi ușura*

*mîhnirea*

*Și a cuceri recunoștință, eu propun cîteva stihuri”.*

*Dacă te arăți nedemn, blamînd cununa plină de*

*demnitate*

*Cel blamat se înalță prin acest blam*<sup>178</sup>.

Arta lui Giovanni Pisano reprezintă un epilog măreț al întregii mișcări protorenascentiste. Prin amploarea posibilităților sale creatoare, prin multilateralitatea talentului său, după interesul său profund față de om, Giovanni a fost discipolul direct al lui Niccolò Pisano și al lui Arnolfo di Cambio. Dar în procesul dezvoltării sale,



el se depărtează tot mai hotărât de principiile artistice ale acestora. El o rupe net cu tradiția antică, afirmînd-o drept contrapondere, pe cea gotică. Ca arhitect, a favorizat triumful goticului asupra curentului protorenascentist<sup>179</sup>. Ca sculptor, el contribuie, de asemenea, la îndepărtarea formelor protorenascentiste de către cele gotice<sup>180</sup>. Toată creația lui este pătrunsă de un protest patetic împotriva stilului epic liniștit, ce caracterizează opera de tinerețe a lui Niccolo Pisano. Giovanni tinde spre îmbogățirea imaginii sub aspect psihologic și spre potențarea accentelor individuale. În această privință, el lărgeste, incontestabil, cadrul artei din ducento, îmbogățind-o pe aceasta substanțial. Dar pe calea acestor căutări creatoare, Giovanni la început neutralizează, iar mai târziu împiedică pur și simplu afirmarea tendințelor protorenascentiste. Personajele lui își pierd treptat corporalitatea, ele devin uscate și colțuroase. Legătura strînsă dintre corp și veșminte dispare. Faldurile nu mai urmează firesc mișcările corpului, ci mai de grabă un ritm al lor, de sine stătător. Se afirmă astfel dualismul tipic pentru stilul gotic, antagonic, în multe privințe, abordării protorenascentiste a figurii umane. Tratarea organică cedează locul căutărilor pe linia exacerbarii expresiei care adesea este împinsă pînă la o notă de afectare. În lucrările sale tîrzii, Giovanni Pisano a reflectat cel mai deplin acea „neliniște a veacului” care era atît de caracteristică pentru epoca ducento-ului tîrziu și a trecento-ului timpuriu, cu contradicțiile ei acute. Patosul imaginilor lui Giovanni este apropiat, ca spirit, de misticismul exaltat al lui Jacopone da Todi și de nestăpînitul spirit de revoltă al lui Cecco Angiolieri în a cărui poezie răsună adesea aceleași note stridente pe care le întîlnim în reliefurile ce împodobesc amvonul domului din Pisa.

Giovanni Pisano a determinat căile de dezvoltare ale întregii sculpturi din trecento. Tocmai arta lui și nu cea a lui Niccolo Pisano și a lui Arnolfo di Cambio a servit drept punct de plecare pentru sculptorii din trecento care au înlocuit foarte repede semnificația ideatică a creațiilor maestrului și

patosul lor înflăcărat cu un decorativism adeseori superficial. Ei nu au înțeles măreția și umanismul original al lui Giovanni. Dacă acesta a știut să folosească goticul în mod creator, în schimb, ei au început să imite orbește modelele goticului, împrumutând de la ele elementele pur exterioare (fandarea figurii umane, proporțiile ei, ritmul faldurilor). Din aceste surse franceze s-au inspirat și Tino di Camaino și Andrea Pisano, și Nino Pisano<sup>181</sup>, și mulți alți sculptori sienezi. Întrîuririle gotice pătrundeau val după val în Toscana, punctul lor de plecare aflîndu-se de fiecare dată în noi etape stilistice ale dezvoltării sculpturii franceze. În jurul anului 1320, în Toscana s-a întemeiat chiar un atelier de sculptură francez<sup>182</sup> din care au ieșit statuetele Mariei și arhanghelului Gabriel păstrate azi în Baptisteriul catedralei din Carrara, și care l-a influențat pe sienezul Goro di Grigorio, autorul mormîntului sf. Cerbone în Massa Marittima (1324) și pe sculptorii pisani care au sculptat mormîntul episcopului din stirpea Malaspina, în biserica San Francesco din Sarzana, mort în anul 1338. Aceste influențe franceze, receptate foarte superficial, mai mult au sărăcit plastica trecentistă decît au îmbogățit-o. Ele au contribuit la diminuarea simțului plasticității, au inculcat gustul pentru jocul elegant al liniilor decorative și i-au învățat pe sculptori să prețuiască cizelarea netedă, plină de acuratețe, a pietrei. Din fericire, acestor influențe le-a ținut piept, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, o tradiție artistică aflată la antipod. Înțelegem prin aceasta tradiția giottescă. Artei lui Giotto i-a fost dat să îndeplinească o reală misiune istorică. Ea a reprezentat nu numai veriga cea mai tîrzie din istoria artei protorenascentiste, ci și cea mai solidă. Aceasta și explică aria neobișnuit de largă asupra căreia s-a exercitat influența ei, extinsă atît asupra picturii trecentiste, cît și asupra sculpturii din perioada respectivă. Și tot aceasta explică importanța ei universal istorică, întrucît anume Giotto a fost acel maestru după care n-a mai fost posibilă întoarcerea la gîndirea și viziunea artistică medievală.

Cel mai târziu, mișcarea protorenascentistă s-a afirmat în pictură<sup>183</sup>. În dezvoltarea ei, ea a rămas mult în urma sculpturii care încă din anii șaiszeci l-a dat pe Niccolo Pisano, întemeietorul unei direcții noi în sculptarea pietrei. Pictura din ducento, în schimb, aproape pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea, n-a fost în stare să se elibereze de sub influența bizantină care i-a determinat în mare măsură caracterul<sup>184</sup>. Această influență a fost atît de puternică încît ea a neutralizat și parțial chiar a anulat înrîurirea artei gotice. Dacă goticul francez a jucat un rol foarte mare în dezvoltarea artistică nu numai a lui Giovanni, ci și a lui Niccolo Pisano, în schimb, în istoria picturii din ducento ei îi revine un loc cu totul modest<sup>185</sup>. Influențele ei au fost insignifiante și au rămas, de regulă, superficiale și vagi. Tradiția bizantină a împiedicat în egală măsură și asimilarea tradiției antice, primul care a apelat la aceasta fiind Cavallini. Dominînd în pictură aproape de-a lungul întregului secol al XIII-lea, curentul bizantinizant a fost preponderent în toate școlile locale. Îl întîlnim, astfel, la Lucca, Siena, Florența, Pisa, Roma, Milano, Veneția, Arezzo, Pistoia și în sudul Italiei. Pretutindeni el este cel care dă tonul și lui i se alătură Berlinghieri, Giunta Pisano, Guido da Siena, Cimabue, Duccio. Izvoarele sale își au obîrșia atît în arta constantinopolitană cît și în cea provincială



din Imperiul bizantin, atât în stilul Comnenilor, cât și în cel al Paleologilor. Treptat, acest curent dobândește, în Italia, o imensă amploare și popularitate atrăgând în orbita sa gravitațională un maestru după altul. El subminează baza stilului roman, aducând cu sine o serie de idei creatoare și favorizând înviorarea vieții artistice. Dar cu toate virtuțile acestui curent bizantinizant, trebuie recunoscut, totuși, că el era lipsit de perspectivă. Numai în urma unei rupturi hotărâte cu tradițiile bizantine se putea dobândi acea libertate care să permită pictorilor protorenascentiști să se angajeze pe calea înnoirii artei. Or, acest fapt și-a găsit cu adevărat loc pentru prima dată în opera maestrului roman Cavallini (pl. 64—72) care poate fi socotit întemeietorul mișcării protorenascentiste în pictură, în aceeași măsură în care Niccolo Pisano este promotorul mișcării protorenascentiste în sculptură.

În comparație cu alte orașe ale Italiei, Roma era un centru destul de înapoiat sub raport economic<sup>186</sup>. Nici unul din meșteșugurile ce se practicau aici n-a luat forma întreprinderii de tip capitalist timpuriu. Populația Romei, adeseori în conflict cu papalitatea, a cărei putere a încercat neîncetat s-o răstoarne, n-a avut destule forțe și resurse economice pentru încununarea cu succes a acestei lupte. Și totuși, n-a dezarmat pentru că era prea contaminant exemplul orașelor-comună din Nord și din zona de mijloc a Italiei care-și cuceriseră libertatea.

Încă din anii 40—50 ai secolului al XII-lea, cetățenii Romei, în frunte cu renumitul Arnolfo da Brescia (1100—1155), s-au ridicat împotriva puterii papale proclamând Republica. Eșecul acestei răscoale n-a putut să stăvilească mișcările opoziționiste. În anii treizeci ai secolului al XIII-lea, începe lupta populației din Roma împotriva privilegiilor acordate clerului, lupta pentru dreptul de a bate monedă și pentru alegeri libere în senat. În anii 1253—1255, senatorul bolognez Brancalione promovează o serie de reforme democratice îndreptate împotriva nobilimii feudale și a cercurilor comercial-meșteșugărești ce începuseră să-și întărească

pozițiile<sup>187</sup>. Intrînd în alianță cu ghibelinii, popolanii din Roma l-au ales, în anul 1267, în principală funcție guvernamentală de Capitano del popolo pe Angelo Capocci care a continuat linia democratică, antibisericească urmată de Brancaleone, chemînd la putere consuli ai negustorilor și reprezentanți ai breslelor. Atrasă în lupta dintre guelfi și ghibelini, Roma a devenit arena unor încăierări înverșunate. De la sfîrșitul anilor șaizeci ai secolului al XIII-lea și pînă la 1284, aici domnește partidul guelfilor al lui Carol de Anjou. Ultimii douăzeci de ani ai secolului al XIII-lea sînt martorii ciocnirilor sîngeroase dintre familiile feudale ale unor Savelli, Gaetani, Colonna care luptă pentru cucerirea și păstrarea puterii.

O liniște relativă se instaurează abia din momentul ocupării scaunului pontifical de către Bonifaciu VIII (1294—1303) care, coalizîndu-se cu partidul popolanilor, a înfrînt temporar împotrivirea nobilimii romane. Acest precursor al tiranilor din timpul Renașterii, una dintre personalitățile cele mai amurale din acea vreme, a fost un eminent om politic de o inteligență ieșită din comun. Foarte precis și plastic s-a exprimat despre el predecesorul său arătînd că „el a ocupat scaunul papal ca o vulpe, va guverna ca un leu și va muri ca un cîine”. Nutrînd o ambiție nebunească, era însetat de glorie. Nimic nu-i era mai străin decît smerenia creștină. El cultiva în mod deschis individualismul spontan, pentru el nu exista nici un fel de dogme prohibitive, orice mijloc i se părea admisibil dacă îl ajuta să-și atingă țelul propus. Profitînd de faptul că anul 1300 a fost decretat an jubiliar, el a reușit să atragă la Roma o mare mulțime de credincioși care au îmbogățit tezaurul Vaticanului cu sume colosale pentru acea vreme. Acest an jubiliar a înconjurat scaunul pontifical cu aureola măreției romane, evocîndu-i, pentru locuitorii Romei pe împărații Constantin cel Mare și pe August, a căror memorie Bonifaciu VIII a știut s-o folosească cu abilitate în interesele politicii sale cezaro-papale<sup>188</sup>. Acestei politici i-a fost subordonată și ampla activitate de construcții a papei. El a re-



construit și lărgit palatul Capitoliului, Bazilica Laterană și Baptisteriul Lateran. În timpul său, sculptorii și mozaicarii aveau o mulțime de comenzi, papa favorizând mult înviorarea vieții artistice romane. Înflorirea acesteia a fost întreruptă în mod artificial de transferul scaunului papal de la Roma la Avignon (după anul 1305). Neavând o bază economică proprie, odată cu plecarea papei, Roma s-a văzut lipsită de principalele surse de venituri și, treptat, a decăzut pînă la nivelul unui centru de rangul doi, ducînd, de-a lungul întregului secol al XIV-lea, o existență destul de mizeră.

—Pe acest fundal cultural-istoric a decurs viața lui Pietro Cavallini (cca 1250 — cca 1330)<sup>189</sup>. Dacă, spre deosebire de artiștii florentini, el a trebuit să lucreze într-o ambianță socială mai puțin dinamică, în schimb, a avut, în comparație cu aceștia, un avantaj imens: activitatea lui a decurs într-un oraș cu o veche tradiție artistică ce-și avea obîrșia în Antichitate, într-un oraș în care la fiecare încru-cișare de străzi se înălțau edificii antice și paleo-creștine, împodobite cu fresce și mozaicuri; într-un oraș în care se păstrau o mulțime de fragmente de sculptură romană. Și Pietro Cavallini a reușit primul să folosească această moștenire antică în scopul creării aceluși stil nou care a exprimat cu putere schimbările democratice din societatea romană.

Cavallini a fost contemporanul mai tînăr al lui Arnolfo și aproape de aceeași vîrstă cu Giovanni Pisano. Concepția sa artistică s-a format în anii cînd noul stil prinsese deja rădăcini adînci în sculptură. În comparație cu pictura, sculptura avea un rol conducător. În dezvoltarea sa, ea a devan-sat pictura cu cîteva decenii și în timp ce picto-rii lucrau ca pe vremuri, nerenunțînd la vechea „manieră grecească”, [Niccolo Pisano o rupea cu-rajios cu tradiția bizantinizantă, folosind pe scară largă moștenirea antică.] El a fost primul care a apreciat importanța excepțională a Antichității pentru artiștii din ducento care căutau noi forme de expresie. Discipolul credincios al lui Niccolo a fost Arnolfo di Cambio care a știut să abordeze



în mod și mai creator monumentele antice, al căror spirit el l-a surprins ca nici unul dintre artiștii secolului al XIII-lea. Se vede că tocmai Arnolfo a fost artistul care a jucat rolul hotărâtor în formarea concepțiilor despre artă ale lui Cavallini<sup>190</sup>. Ei au lucrat în două rînduri împreună: în bazilica San Paolo fuori le Mura, în anul 1285, și în biserica Santa Cecilia în Trastevere, în anul 1293. Elevii lui Arnolfo au executat, sub directă lui supraveghere, ciboriul, iar Cavallini a împodobit pereții cu fresce. Nu este exclusă chiar posibilitatea ca Pietro Cavallini să-l fi ajutat în mod nemijlocit pe Arnolfo la împodobirea cu mozaicuri a ciboriului din San Paolo, a cărui inscripție menționează, în afară de numele lui Arnolfo, pe al unui oarecare Petru (Hoc opus fecit Arnolfus — cum socio Petro). Sînt toate motivele să credem că acest Petrus nu era altul decît Pietro Cavallini care lucra în acel timp în bazilica San Paolo<sup>191</sup>. Chiar dacă nu acceptăm această ipoteză, un lucru este neîndoielnic: Arnolfo și Cavallini se cunoșteau foarte bine. Și tocmai Arnolfo trebuie să-i fi atras atenția prietenului său asupra monumentelor antice ale Romei. Pe lîngă aceasta, Arnolfo putea să-l învețe destule lucruri pe Cavallini și ca artist. Este probabil ca el să-i fi deschis ochii asupra importanței pe care o au pentru artiștii susținători ai realismului volumul plastic și modelarea în clar-obscur. Tot el l-a învățat pe Cavallini să prețuiască frumusețea calmă a faldurilor grele ale veșmintelor ce aminteau togele romane. Această apropiere a lui Cavallini de Arnolfo a lăsat urme profunde în creația celui dintîi, imprimîndu-i pecetea unei sculpturalități acuzate care a definit originalitatea stilului său.

Pictorul Cavallini nu putea să pornească numai de la operele de sculptură. Chiar dacă aceste opere au contribuit la trezirea interesului său pentru relief, ele n-au putut să-l învețe cum să construiască acest relief cu mijloace picturale. În această privință au putut să-l ajute numai monumentele de pictură care au conservat tradițiile antice. Roma era mai bogată în astfel de monumente decît ori-

care alt oraș din lume. Bazilicile ei fuseseră împodobite, în secolele IV—V, cu întregi cicluri compoziționale în frescă și mozaic, multe dintre acestea rămânând intacte pînă în secolul al XIII-lea. Printre altele, reminiscențe din asemenea cicluri se aflau în bazilicile Sf. Petru și Sf. Pavel unde tocmai lucrase și Cavallini care nu numai că a executat noi picturi murale, dar le-a și renovat parțial pe cele vechi. El a avut, prin urmare, posibilitatea deplină de a le studia stilul, de a se îmbiba de spiritul lor, de a-și însuși în mod organic limbajul lor artistic<sup>192</sup>. Tocmai aceste fresce și mozaicuri din primele timpuri creștine, realizate în momentul triumfului creștinismului, cînd acesta se adăpa pe scară largă din izvoarele artei antice, i-au servit lui Cavallini ca punct de plecare. Ele i-au inculcat gustul pentru ciclurile istorice, pline de solemnitate și de măreție. Ele i-au făcut cunoștință cu metodele compoziționale ale măestrilor creștini din primele timpuri ale afirmării respectivei doctrine, și cu sistemul lor perspectival, cu procedeele lor de modelare a formei cu ajutorul clarobscurului. Și întrucît acești maeștri aparțineau pe jumătate Antichității, cunoașterea lucrărilor lor a însemnat pentru Cavallini cam ceea ce însemnase cunoașterea monumentelor pur antice de către Niccolo Pisano și Arnolfo di Cambio.

Pietro Cavallini și-a început cariera în creație ca un artist puternic bizantinizat, legat încă strîns de tradițiile grecești. Pe cînd era tînăr, adică în anii șaptezeci, nici nu se putea altfel. În acel timp, curentul bizantinizant reprezenta o direcție dominantă la Roma. În această privință, tînărul Giotto avea să fie pus în condiții mult mai favorabile întrucît el avea deja în urma sa tradiția antichizantă din pictură ce-și avea obîrșia în reforma artistică promovată de Cavallini. Acesta din urmă s-a manifestat, așadar, ca un pionier în adevăratul sens al cuvîntului pentru că lui i-a fost dat să pună bazele unei arte noi. Și, în primele etape ale dezvoltării sale, el nu putea să nu plătească dajdie bizantinismului, căci altfel, Ghiberti<sup>193</sup> n-ar fi scris despre picturile murale ale lui Cavallini din bazilica



sf. Petru, că acesta s-ar menține încă în „maniera veche, adică grecească”.

Prima mențiune documentară despre Cavallini datează din 1273: numele lui figurează în calitate de martor la vânzarea unui lot de pământ canonicului bazilicii Santa Maria Maggiore din Roma. Întrucît cu cîteva luni mai înainte de această tranzație, într-un alt document din arhiva aceleiași bazilici se întîlnește numele lui Cimabue, nu este exclusă posibilitatea ca Pietro Cavallini să fi suferit în tinerețe puternica influență a maestrului florentin care l-a făcut să adere la curentul bizantinizant<sup>194</sup>. Cele trei medalioane reprezentînd figurile pînă la brîu ale unor proroci, păstrate în bazilica Santa Maria Maggiore (pl. 63) aruncă oarecum lumină asupra ambianței artistice din care a ieșit Cavallini<sup>195</sup>. În aceste figuri se combină într-un mod original caracterul linear tradițional al artei bizantine cu înțelegerea romană, mai plastică, a formei. Deși tipul personajelor rămîne în general cel bizantin, în el se pot constata deja trăsăturile italiene naționale. Friza de deasupra medalioanelor formată din nișe casetate redată în perspectivă înclină spre a data aceste fragmente de frescă la sfîrșitul anilor optzeci sau începutul ultimului deceniu al secolului. Dar în ele se constată încă atît de multe reminiscențe ale stilului bizantinizant încît aici avem o reflectare a acelei maniere de pictură care domina în mediul de formare al lui Cavallini din anii șaptezeci. Probabil că autorul acestor fresce a fost un artist roman de-o vîrstă cu Cavallini care a pictat la începutul anilor nouăzeci cam cum picta Cavallini în deceniul nouă.

Toate lucrările timpurii ale lui Cavallini executate în deceniile opt-nouă, cînd maestrul intrase în perioada maturității creatoare au pierit pentru totdeauna. Au dispărut frescele reprezentînd scene din „Vechiul testament”, în bazilica San Paolo fuori le Mura, unde artistul a activat pe lîngă abatele Bartolomeo (1282—1287)<sup>196</sup>. Au pierit frescele din aceeași vreme din bazilica San Pietro (figurile evangheliștilor și apostolilor Petru și Pavel) care întruneau, după expresia lui Ghiberti<sup>197</sup>, „relieful



măreț" cu reminiscențele „manierei vechi, adică grecești", și au pierit, în sfârșit, picturile murale din biserica San Francesco a Ripa<sup>198</sup>, atît de importante pentru înțelegerea justă a ciclului franciscan din Assisi. Dispariția acestor capodopere creează o imensă lacună în moștenirea artistică a lui Cavallini lipsindu-ne de posibilitatea de a urmări creșterea lui ca artist tocmai în anii cînd studia atent mozaicurile și frescele creștine timpurii care-i permisese să nu numai să depășească „maniera greacă", dar i-au și ajutat să-și elaboreze un stil propriu. Că acest stil se baza pe însușirea organică a unuia dintre principiile importante ale picturii antice — acela al modeleului în clarobscur, — acest lucru îl demonstrează cele mai vechi opere ale lui Cavallini ajunse pînă la noi, și anume mozaicul din absida bazilicii romane San Grisogono (pl. 64), reprezentînd un fragment dintr-o fostă vastă decorație în mozaic<sup>199</sup>. Ea o reprezintă pe Maria tronînd, de tipul tradițional bizantin al Hodighitriei. De o parte și de alta a tronului, sînt înfățișați sfinții Hrisogon și Iacob. În afară de schema iconografică, aici nu mai exista deja nici o trăsătură pur bizantină. Tronul cu mici coloane răsucite, împodobit cu mozaicuri are o formă tipic romană ce se întîlnește des în lucrările artiștilor Cosmati. În comparație cu tronurile Madonelor lui Cimabue, el frapează prin spațialitate și masivitate. Figurile de sfinți, aflate de o parte și de alta a tronului, sînt amplasate în diferite zone spațiale, fapt datorită căruia este și mai puternic subliniată tridimensionalitatea sa. Figura majestuoasă și greoaie a Mariei seamănă cu o matroană romană, drapată într-o haină în falduri bogate ce cad liniștite, voluminoase, evidențiind splendid plasticitatea corpului. Aceste falduri nu mai au nimic comun cu hașurile aurii ale icoanelor bizantine, asemănătoare unei fine pînze de paianjen. Faldurile au dobîndit relief și volum pierzînd caracterul linear. Folosind modelajul în clarobscur, Cavallini obține aici o plasticitate a expresiei, în comparație cu care imaginile artistice ale lui Cimabue ne apar ascetice și fără substanță corporală.

Din 1291 datează una dintre lucrările capitale ale lui Cavallini, și anume mozaicurile din biserica romană Santa Maria in Trastevere (pl. 65—67)<sup>200</sup>. În aceste mozaicuri înfățișând scene din viața Mariei (Fecioara împreună cu apostolii Petru și Pavel și cu ctitorul mozaicurilor, cardinalul Bertoldo Stefaneschi, *Nașterea Fecioarei*, *Buna Vestire*, *Nașterea lui Cristos*, *Inchinarea magilor*, *Prezentarea la templu* și *Adormirea Maicii Domnului*), Cavallini se prezintă ca un maestru pe deplin format. Păstrînd elementele tradiționale ale iconografiei bizantine, el o rupe în mod hotărît cu maniera bizantinizantă a predecesorilor și a multora dintre contemporanii săi. În pofida faptului că în toate scenele recurge la fundalul auriu, înțelegerea spațiului se deosebește net la el de felul cum îl înțelegeau artiștii medievali. Figurile lui stau solid pe picioare, amplasarea lor în spațiu, una în raport față de alta și mai ales față de clădirile înfățișate frapează prin claritate. Edificiile au dobîndit volum, faldurile în relief ale veșmintelor subliniază tridimensionalitatea corpurilor pe care le îmbracă. Cel mai remarcabil este felul cum tratează elementele arhitecturale ale compoziției. Imprumutînd de la operele de pictură monumentală creștină timpurie sistemul de perspectivă antic<sup>201</sup>, Cavallini își ușurează implicit sarcina desfășurării în spațiu a edificiilor. În ansambluri arhitecturale complicate cum sînt interiorul din scena *Nașterea Fecioarei* (pl. 65), tronul din scena *Buna Vestire* (pl. 66) sau porticul din scena *Inchinarea magilor*, el oferă soluții uimitoare ca îndrăzneală și noutate. Aici întîlnim și plafoane casetate redată în perspectivă și bolți în cruce și arce împodobite cu casete și mici nișe puțin adînci. Or, nimic din toate acestea nu poate fi întîlnit nici în pictura gotică, nici în cea romanică sau bizantină. Acestea sînt introduse în pictură pentru prima oară de Cavallini. Și de aceea, mozaicurile lui inaugurează, în egală măsură cu amvonul din Pisa al lui Niccolo din Apulia, o epocă nouă în istoria artei italiene.

În comparație cu modelele picturii bizantinizante, mozaicurile lui Cavallini mai conțin o se-



rie de inovații. Compozițiile de pildă sînt subordonate nu atît principiului iconografic convențional, cît unei legi interioare. În amplasarea figurilor una față de alta și față de elementele arhitecturii există o consecvență bine gîndită. Este de ajuns să ne concentrăm atenția asupra unor scene ca *Nașterea Fecioarei* (pl. 65) sau *Prezentarea la templu* (pl. 67) pentru ca imediat să devină evidentă noutatea metodei cavalliniene. Cu toate că maestrul își construiește compoziția în cadrul schemei iconografice moștenite de la Bizanț, el umple această schemă cu un conținut absolut nou, datorat altei structuri spațiale a imaginii. În virtutea acestui fapt, figura umană dobîndește la el un caracter atît de palpabil cum nu vom mai întîlni pînă la Giotto. Figura încetează de a mai fi o parte a suprafeței plane din care ea se detașa prin linia de contur; de astă dată ea devine un corp cu volum, ce ocupă un loc în spațiu intrînd în raporturi stricte cu alte corpuri. Astfel, apare o compoziție cu ritmul ei propriu și cu propria ei legitate. Și tot așa de logică este construcția fiecărei figuri în parte. Cavallini orientează proporțiile după un canon pe care el putea să-l fi împrumutat nu numai din operele creștine timpurii, ci și din lucrările lui Arnolfo di Cambio. Baza acestui canon o constituie legitatea proprie realității înseși, a cărei însușire distinctivă este interdependența firească dintre părți.

Stilul lui Cavallini se relevă în modul cel mai plinar în picturile remarcabile ce împodobesc biserica Santa Cecilia în Trastevere (pl. 68—72) din Roma. Aceste picturi murale descoperite întîmplător în anul 1900 au aruncat o lumină cu totul nouă asupra artei maestrului roman. Tocmai ele au fost cele care au dat o imagine a acelui „relief măreț” care l-a entuziasmat atît de mult, la timpul său, pe Ghiberti, acesta văzînd în el cel mai caracteristic element al stilului cavallinesc. Realizate în jurul anului 1293, frescele din Santa Cecilia în Trastevere ne-au parvenit în stare fragmentară. În afară de monumentală compoziție *Judecata de apoi*, puternic deteriorată, s-au mai păstrat resturile a două scene din „Vechiul Testament” (*Visul lui Iacob*,



*Esau în fața lui Isaac*), ale *Bunei Vestiri* și ale figurilor unor sfinți izolați (sf. Cristofor ș.a.). În afară de *Judecata de apoi*, toate celelalte fragmente aparțin, probabil, elevilor, judecând după stilul lor mai arhaic. Este interesant de menționat că figurile de sfinți au fost închise în nișe de formă pur gotică. Faptul demonstrează că și Cavallini a trebuit să plătească tribut curentului la modă. Dar el s-a mărginit să împrumute din arta gotică numai elemente de decorație arhitectonică. În tratarea figurilor, la el nu există nici cele mai mici urme de influență gotică. Mai mult, în esența lor, aceste figuri sînt la antipod față de tot ce aparține lucrărilor gotice.

În frescele din Santa Cecilia in Trastevere este o trăsătură ce frappează de la prima vedere, și anume forța incomparabilă a modelării în clar-obscur. În fața noastră dispar dintr-o dată toate canoanele picturii bizantinizante aplatizate, locul acestora fiind luat de o abordare cu totul nouă a formei. Forma este construită acum nu pe baza principii-lui linear, ci a celui al clar-obscurului care-i conferă renumitul „relief măreț”. Prin treceri gradate de la lumină la umbră, Cavallini modelează figuri statuare, capete rotunde, faldurile grele ale veșmintelor. El este atît de captivat de modelul în clar-obscur încît încetează să mai țină seamă de caracterul plan al peretelui îngreuindu-l cu corpuri reliefate amplasate parcă în afara suprafeței. Folosind modele ale picturii paleocreștine și ale sculpturii contemporane, Cavallini împinge acest principiu plastic la extrem<sup>202</sup>. Pentru el devin statuare nu numai figura omenească, ci și veșmîntul care o ascunde, precum și fiecare fald. Apostolii lui sînt parcă turnați în bronz. Ei n-au acea vie prospețime proprie imaginilor lui Giotto. Sînt lipsiți și de acel fin psihologism giottesco. În pofida diferențierii personajelor, toate figurile au ceva comun, ele fiind severe, solemne, majestuoase. Cavallini tindea să obțină proporții „ideale” care să dea impresia de forță și de noblete deosebită. De aceea, arta lui înălțătoare, lipsită de orice dramatism,

poartă pecetea unei rețineri pătrunse întrucîtva de răceală care a constituit, de-a lungul întregului ev mediu, una dintre trăsăturile caracteristice ale picturii „oficiale” romane. Și în acest plan, Cavallini, cu toată noutatea pe care o aduce, rămîne un artist roman tipic, legat de vechile tradiții ale școlii din care făcea parte.

Ultima operă a lui Cavallini din cele ce ne-au parvenit, și anume fresca din absida bisericii romane San Giorgio in Velabro, a fost realizată în jurul anului 1296<sup>203</sup>. Cristos în picioare este înfățișat între sf. Petru și Gheorghe de o parte și Maria cu sf. Sebastian, de cealaltă parte. În comparație cu frescele din Santa Cecilia, aici nu apare nimic principial nou. Aceeași grandoare a ideii, aceeași amplasare în spațiu a figurilor, același „relief măreț”. Din păcate, fresca a avut atît de mult de suferit din cauza inscripțiilor cu care a fost acoperită, încît aprecierea calității execuției este extrem de îngreuiată. Dar și în actuala stare de conservare, ea ne oferă destul material pentru a ne convinge încă o dată de inovațiile îndrăznețe ale lui Cavallini care o rupe în mod hotărît și aici cu tradițiile „manierei grecești”.

În anul 1308, Cavallini a locuit la Neapole, unde a lucrat pentru Carol II și pentru Robert de Anjou. Din nefericire, pe pămînt napolitan s-au păstrat numai opere ale discipolilor și adepților lui [frescele din biserica Santa Maria di Donnaregina (pl. 100, 101, 157 a), în capela San Lorenzo, în catedrală și în palatul arhiepiscopal]<sup>204</sup> care aduc mărturie despre dezvoltarea școlii lui Cavallini în direcția unui tot mai robust „realism” care îngloba o serie de elemente ale picturii de gen trecentiste. Pînă unde a ajuns Cavallini însuși pe acest drum, nu vom ști, probabil, niciodată întrucît mozaicurile sale ce împodobeau fațada bisericii San Paolo au pierit pentru totdeauna<sup>205</sup>. Aceste mozaicuri fuseseră executate în prima jumătate a deceniului trei cînd maestrul își trăia al optulea deceniu de viață. Este probabil ca aici să se fi simțit puternic ecourile artei giotteschi care, în acest timp, domina deopotrivă toate școlile de pictură ale Italiei.



Reforma artistică întreprinsă de Cavallini și care a înzestrat pictura cu noi mijloace de expresie a iscat un foarte larg ecou. Ea a consolidat rolul conducător al picturii romane, rol păstrat de aceasta pînă la sfîrșitul primului deceniu al secolului al XIV-lea. De maeștrii romani se asocia strîns imaginea a ceva înaintat și nou. Iată de ce ei erau invitați cu insistență în toate orașele. Discipolii sau, în general, adepții lui Cavallini au lucrat și în nava longitudinală a bisericii superioare și în capela Orsini a bisericii inferioare din Assisi (pl. 75—96)<sup>206</sup>, și la Roma (pl. 97—99)<sup>207</sup> și la Neapole (pl. 100, 101, 157 a)<sup>208</sup>, și la Perugia<sup>209</sup> și la Rimini<sup>210</sup>, și la Florența<sup>211</sup> și chiar în Franța (la Béziers)<sup>212</sup>. Sub influența lui Cavallini s-au aflat și Rusuti<sup>213</sup>, și Torriti (pl. 73, 74)<sup>214</sup> și a doua generație de artiști din familia Cosmati<sup>215</sup>, și Maestrul sf. Cecilia care a activat la Florența (pl. 78, 92—94, 102—111)<sup>216</sup>, acest foarte talentat reprezentant al artei realiste tinere, ca și întemeietorii școlii din Rimini<sup>217</sup>. În sfera de influență a artistului roman s-a aflat, de asemenea, și tînărul Giotto. Cavallini i-a pregătit terenul acestuia, punînd bazele picturii protorenascentiste care a căpătat formă clasică de expresie în creațiile marelui florentin. Principiul modelării prin clarobscur, elaborat de Cavallini, ca și felul său nou de a înțelege spațiul, îmbogățit cu studierea perspectivei antice au constituit pentru Giotto puncte de pornire ce i-au permis să depășească rapid tradițiile bizantine. Tot Cavallini l-a familiarizat pe Giotto cu marea moștenire a picturii monumentale romane pătrunse, ca nici o altă artă din acea vreme, de spiritul istorismului. Tocmai Roma l-a învățat pe Giotto să gîndească în cicluri epice. Dar, ca toți marii artiști, Giotto și-a depășit foarte repede profesorul. Treptat, el a înlocuit limbajul impasibil, sublim, ce încă ținea în multe privințe de evul mediu, al lui Cavallini, cu acele noi mijloace de expresie care erau menite să dea o interpretare cu mult mai psihologică și mai umană legendelor creștine. Dezvoltîndu-se în această direcție, Giotto a ajuns treptat la o înțelegere a lumii și a omului atît de înaintată



Încît el a reușit să devanseze multe dintre tezele fundamentale ale umanismului.

—Giotto (1276?—1337) a fost cel mai tînăr dintre maeștrii protorenascentiști<sup>218</sup>. Faptul a avut o importanță capitală pentru evoluția sa artistică. El a avut posibilitatea nu numai să folosească pe scară largă moștenirea arhitecților protorenascentiști, pe cea a lui Niccolo Pisano și Arnolfo di Cambio, ci și să cunoască aprofundat reforma artistică a lui Cavallini și arta patetică a lui Giovanni Pisano. El a lucrat într-o epocă în care începuse să dea înapoi puternicul val al mișcărilor religioase și cînd stările de spirit laice căpătau un tot mai larg ecou în societatea florentină. Și Giotto a reușit să umanizeze atît de mult imaginea divinității, încît el l-a depășit în această privință atît pe Niccolo Pisano, cît și pe fiul acestuia, Giovanni.

Giotto a trăit timpuri de relativă liniște și prosperitate. Aflată în plină ascensiune, tînăra republică florentină se considera moștenitoarea directă a culturii antice. Nu degeaba în anul 1277 a fost introdus un nou sigiliu al orașului, pe care figura Hercules îndreptîndu-se cu ghioaga și cu blana de leu spre înfăptuirea eroicelor sale fapte<sup>219</sup>. Această imagine simbolică conținea o aluzie lipsită de echivoc la istoria eroică a Florenței. Și această plocnire în fața trecutului îndepărtat al Italiei străbate în următoarele cuvinte ale lui Filippo Villani: „În anul jubiliar 1300 am vizitat ca pelerin Sfînta Romă; acolo am văzut mari creații ale Antichității și am citit despre marile fapte ale romanilor în cărțile lui Sallustius, Titus Livius, Valerius, și ale altor maeștri ai istoriei. . . și mi-am însușit stilul și metoda lor ca un elev respectuos prea puțin demn de aceste prototipuri”<sup>220</sup>. Aceste cuvinte au fost scrise exact în anul cînd Giotto executa în Roma mozaicul reprezentînd *Navicella*. Ele aruncă o lumină vie asupra stării de spirit a societății florentine de la începutul secolului al XIV-lea. Or, tocmai în acest mediu s-a cristalizat arta tînărului Giotto în a cărui creație s-a manifestat în chipul cel mai deplin spiritul liber al florentinilor, numiți de papa Bonifaciu VIII „quintesența lumii”<sup>221</sup>.

Printre artiștii protorenascentiști, Giotto era legat cel mai strâns de noile forțe sociale. Contrar lui Duccio care lucra în Siena ghibelină și care a refuzat, în anul 1299, să depună jurământul de credință față de guvern<sup>222</sup>, Giotto a fost un artist „guelf”. Comanditarii lui erau Signoria florentină, bogații negustori Bardi și Peruzzi, fiul marelui cămătar Scrovegni, regele Neapolului, Robert care se unise cu orașele stăpânite de guelfi, papa Bonifaciu VIII. El a executat alegorii politice pentru Palazzo del Podestà, a condus, începând din 1334, construcția catedralei din Florența, a proiectat renumita campanile, a fost desemnat inginer șef (soprintendente) al tuturor fortificațiilor din Florența. Artă lui Giotto s-a bucurat de un imens succes, gășind recunoaștere, în afară de Florența, la Roma, Padova, Rimini, Verona, Ferrara, Lucca, Neapole (1328—1332), Milano. Ea a cules toate roadele semănate în secolul al XIII-lea de către Niccolo Pisano, Arnolfo și Cavallini. Pretutindeni unde a umblat, pe Giotto l-au însoțit reușitele, pretutindeni a întâlnit o atitudine entuziastă față de el. Creația lui a fost purtată pe creasta marelui val al istoriei care a dus la schimbarea radicală a jaloanelor pe căile de dezvoltare nu numai ale artei italiene, ci, puțin mai târziu, și ale întregii arte europene în general.

Pentru a face față nenumăratelor comenzi, Giotto a fost nevoit să organizeze un mare atelier, cel mai mare din câte cunoștea atunci Italia. Sînt toate motivele să se creadă că atelierul lui constituia un fel de „manufactură de pictură” asemănătoare cu cea întemeiată cu trei sute de ani mai târziu, în Flandra, de către Rubens. În acest atelier trebuie să fi lucrat o mulțime de ucenici care-l ajutau pe maestru la realizarea unor mari lucrări monumentale și tablouri. Folosind pe scară largă munca elevilor, Giotto a avut posibilitatea să propage în mod activ stilul său asigurându-i o rapidă răspîndire în toată Italia. El activa nu numai ca artist, ci și ca antreprenor, asemenea lui Rubens, îmbogățindu-se pe seama organizării chibzuite a „manufacturii de pictură”. Și dacă aceasta din 166



urmă mai era încă supusă strictelor statute de breaslă, faptul nu-l împiedica pe Giotto să-și agonească o mare avere, despre care aduc mărturie documentele din arhivele florentine care vorbesc despre multiplele cumpărări și vânzări de către artist ale unor case și loturi de pământ<sup>223</sup>.

Existența unui atelier atât de vast îngreuiază la maximum, ca și în cazul lui Rubens, recunoașterea lucrărilor executate integral sau parțial de mîna lui Giotto. Elevii lui și-au însușit într-atît maniera lui de lucru încît adesea este foarte anevoie de trasat o linie despărțitoare precisă între operele lor și cele ale lui Giotto însuși. Și faptul este cu atît mai greu de realizat, cu cît în secolul al XIV-lea se mai practica încă procedeul de lucru tipic breslelor, cînd nu numai frescele, ci, adesea, chiar icoanele era executate de către un întreg grup de artiști. Mai mult, trebuie ținut seamă că prima generație a discipolilor lui Giotto a fost literalmente subjugată de puternica personalitate artistică a profesorului. Și cu toate că acești discipoli au încercat să-l imite, esența artei lui geniale le-a rămas inaccesibilă. De aceea, ei au preluat de la Giotto numai forma exterioară, procedeul artistic, deprinderile tehnice. Mai departe de acestea ei n-au mers. Și tocmai acest fapt ne ajută să identificăm lucrările maestrului. Numai ajungînd să înțelegem esența ideatică a imaginilor giotteschi și specificul gândirii lui artistice putem rezolva o problemă care, altfel abordată, ar rămîne nesoluționată.

Giotto a fost nu numai organizatorul celui mai mare atelier de pictură din vremea lui, dar el a fost și cea mai semnificativă personalitate creatoare din ducento și din trecento-ul timpuriu. În această privință, el se poate compara numai cu Dante. Ca multilateralitate, el poate fi comparat numai cu maestrul Renașterii. Și în adevăr, Giotto a fost în același timp și pictor și arhitect și sculptor. El a întrunit în chip fericit în persoana sa diferite profesii dintre care cea de pictor a fost totuși principală. Și tocmai în domeniul picturii el a venit cu soluții atât de personale încît, în comparație cu ele, chiar lucrările lui Arnolfo și Cavallini ni se par



încă, în multe privințe, încătușate de tradiție, deși ele intră ca o verigă importantă în arta Protorenașterii. Pecetea strălucitei personalități prezentă în toate operele lui Giotto ne amintește despre titanii Renașterii al căror nemijlocit precursor a fost marele pictor florentin.

Problema izvoarelor stilului giottesco, tratată amănunțit în al doilea excurs al cărții de față, rămîne pînă în prezent una dintre cele mai controversate din istoria artei italiene. După organizarea, în anul 1937, cu prilejul comemorării a șase sute de ani de la moartea lui Giotto, a unei expoziții florentine cu lucrările lui și ale măștrilor din cercul lui (așa-zisa Mostra Giottesca) s-au făcut o serie de încercări de a pune într-o nouă lumină problema originii stilului acestui maestru. Lui i-a fost atribuit din nou ciclul franciscan din Assisi<sup>224</sup>. Mai mult, pe seama lui Giotto a fost pusă *Răstignirea* din Santa Maria Novella, care, cu acest prilej, a fost datată în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea, adică în timpul cînd Giotto lucra în biserica superioară din bazilica San Francesco din Assisi<sup>225</sup>. Aceste atribuții au complicat și mai mult rezolvarea problemei ce ne interesează, îndreptînd cercetările pe un drum hazardat. În ceea ce ne privește, nu cunoaștem nici o lucrare a tînărului Giotto pe care am putea-o data anterior frescelor padovane [dacă nu luăm în considerație mozaicul din vechea bazilică a sf. Petru înfățișînd *Navicella* (pl. 112) și fresca din biserica San Giovanni in Laterano cu imaginea papei Bonifaciu VIII proclamînd jubileul (pl. 113), lucrări denaturate de restaurări tîrzii]. De aceea, problema izvoarelor stilului lui Giotto trebuie abordată preponderent pe baza analizei acestor două monumente romane, a frescelor mai tîrzii din Padova și a mărturiilor din vechile izvoare literare.

Stilul picturilor murale padovane (pl. 115—133) executate de Giotto pe la 1305, la o vîrstă relativ tînără, nu lasă nici o îndoială cu privire la locul unde trebuie căutată sursa de inspirație. Aceasta se află în arta practică la Roma, mai precis, în pictura lui Cavallini și în sculptura lui Arnolfo di

Cambio<sup>226</sup>. Giotto se sprijină cu totul pe rezultatele acestor doi maestri de care este apropiat prin abordarea figurii umane. Giotto continuă linia antichizantă a celor doi, rupînd-o deopotrivă cu moștenirea bizantină și cu cea gotică. La Roma, unde Giotto a ajuns, în mod vădit, nu mai tîrziu de sfîrșitul secolului al XIII-lea, el a avut posibilitatea să studieze ciclurile în frescă și mozaic ale artei paleocreștine, nenumăratele picturi murale și tablouri ale lui Cavallini, precum și sculpturile lui Arnolfo și ale școlii acestuia. Tocmai din acest fond de monumente s-a inspirat el, și nu din operele lui Cimabue. Giotto n-a putut fi discipolul lui Cimabue măcar și pentru simplul fapt că Cimabue era un maestru bizantinizant tipic, iar Giotto o rupe, dimpotrivă, cu tradiția bizantină alăturîndu-se conștient maștrilor antichizanți, adică lui Arnolfo di Cambio și lui Pietro Cavallini. Pe această bază romană se clădește toată arta lui Giotto care a știut să prelucreze și să-și însușească în mod organic căutările lui Cavallini în domeniul perspectivei și al modeleului și, în egală măsură, procedeele originale ale lui Arnolfo care l-a învățat să construiască reliefuri fără a încălca regulile suprafeței plane, ba, dimpotrivă, subordonîndu-l în întregime ritmului suprafeței.

Întrucît mozaicul înfățișînd *Navicella* (pl. 112) și fragmentul din biserica San Giovanni in Laterano (pl. 113) reprezintă doar niște biete ruine, denaturate prin restaurare, este cel mai logic să începem trecerea în revistă a activității artistice a lui Giotto cu analiza picturilor sale padovane (vezi excursurile trei și patru). În aceste fresce maestrul se manifestă deja ca un pictor pe deplin format, stăpîn pe un limbaj personal inimitabil ca prospețime și expresivitate (despre sistemul compozițiilor în general, vezi cel de al patrulea excurs). La Padova, Giotto gîndește încă pictura în cicluri. Fiecare scenă evanghelică — și toate se apropie compozițional de forma pătratului — este receptată nu numai ca o imagine de sine-stătătoare, ci și ca parte organică dintr-un ciclu. Scenele se completează una pe alta, ele se „citesc” într-o succe-



siune anume, au o profundă legătură în concepție, indiferent dacă sînt privite pe orizontală, sau pe verticală. Compozițiile sînt (mai ales în comparație cu frescele sale mai tîrzii din biserica Santa Croce) destul de dense. De regulă, ele n-au un ax central, desfășurîndu-se de la dreapta la stînga sau de la stînga la dreapta. Spațiul dens, orientat spre suprafața plană a peretelui, împiedică desfășurarea deplină a figurilor, dînd naștere la un caracter oarecum static al compoziției. Aceeași tendință a artistului de a păstra masivitatea peretelui îl determină să renunțe la „relieful măreț” al lui Cavallini, care cedează locul unei tratări noi, mai puțin plastice, dar în schimb, specifice tratării picturale a figurii care capătă, în ciuda unei oarecare atenuări a impresiei de volum, multă senzualitate. Introducînd pe scară largă, în compozițiile sale, elemente de arhitectură, Giotto nu știe încă s-o pună pe aceasta într-o relație proporțională justă cu figurile personajelor. Aproape toate edificiile sînt prea scunde în raport cu figurile, iar interioarele prea neîncăpătoare. Și, totuși, maestrul reușește să obțină o concretețe și veracitate a expresiei pe lîngă care lumea imaginilor artistice ale lui Cavallini pare încătușată și convențională. Vădind un viu interes pentru om, Giotto redă cu o veracitate neîntîlnită pînă la el diverse stări psihice. El le exprimă în mișcarea figurii, în gesturile ei, și mult mai rar pe chipul uman. Pictorul nu caută situații individuale. El procedează totdeauna pe calea generalizării, sintezei și, pe acest drum, creează caracteristicile unei acuități incomparabile. Folosind un limbaj bărbătesc, concis, elimină fără milă tot ce este ne semnificativ, fapt datorită căruia povestirea dobîndește o asemenea claritate încît privitorul înțelege de la prima vedere orice situație.

În picturile capelelor Bardi (pl. 134—138) și Peruzzi (pl. 139—142) din bazilica Santa Croce, stilul lui Giotto suferă o serie de schimbări importante, ceea ce nu duce, însă, cîtuși de puțin la atenuarea esenței sale care se manifestă cu aceeași intensitate ca în frescele padovane. Dacă picturile murale din capela Bardi au fost realizate curînd



după anul 1317 (tocmai în acest an a fost cano-  
nizat Ludovic din Toulouse a cărui imagine în-  
treagă împodobește unul din pereții capelei), în  
schimb, cele din capela Peruzzi aparțin, fără în-  
doială, unei perioade mai târzii<sup>227</sup>. Ele ilustrează  
etapa finală a dezvoltării artistice a lui Giotto,  
când stilul lui dobândește o monumentalitate ex-  
tremă. Din păcate, frescele din cele două capele  
(îndeosebi cele din capela Peruzzi) au suferit mult  
la jumătatea secolului al XIX-lea din cauza unei  
restaurări neîndemînatice, dar și în forma lor ac-  
tuală ele oferă suficient material pentru a permite  
să ne formăm o idee despre dezvoltarea lui Giotto  
în ultima parte a vieții sale.

În capela Bardi, Giotto a înfățișat scene din  
viața sf. Francisc, iar în capela Peruzzi — scene  
din viața sf. Ioan. Este extrem de caracteristică  
însăși alegerea scenelor: evitînd situațiile dramatice,  
încordate, artistul se oprește asupra episoadelor în  
care predomină momente de ordin pur contempla-  
tiv (*Zaharia la templu, Nașterea sf. Ioan și alege-  
rea numelui, Dansul Salomeei, Ridicarea sf. Ioan  
la cer ș.a.*). El conduce povestirea în tonuri epice,  
liniștite, generalizînd toate fenomenele într-un grad  
și mai mare decît la Padova. Este atras de episoa-  
dele care permit o interpretare simbolică (*Viziun-  
ea sf. Ioan pe insula Patmos*), îi place să redea  
diverse scene cu miracole (*Învierea Druzianei de  
către sf. Ioan, Încercarea sf. Francisc cu focul, înă-  
ntea sultanului*), el găsește un farmec deosebit în  
înfățișarea unor „apariții” sublimе (*Apariția sf.  
Francisc în Arles, Viziunea fratelui Augustin și a  
episcopului Guido din Assisi*) și obține culmi ale  
artei sale în fresca *Moartea sf. Francisc*, care ui-  
mește prin îmbinarea originală a unei profunde  
umanități cu o măreață solemnitate.

În picturile din capelele Bardi și Peruzzi com-  
pozițiile devin mai spațiate. Vastele interioare și  
edificiile arhitectonice mai complicate devin mai  
masive și mai monumentalizate. Între ele și figuri  
se stabilesc raporturi mult mai veridice decît în  
frescele padovane. În construcțiile sale perspecti-  
vale, Giotto recurge acum la racursiuri străduin-

du-se să „valorifice” în fel și chip perspectiva și să adâncească spațiul picturii. Dar el nu se oprește niciodată la procedeele perspective superficiale aflate pe placul artiștilor romani care au lucrat în biserica superioară din Assisi. El are simțul ansamblului, toate elementele compoziției fiind subordonate, la el, unei idei conducătoare. Nu încarcă compoziția cu figuri, recurgînd la o amplasare a acestora mai rarefiată și mai ritmică decît la Padova. Abia acum stăpînește la perfecție arta interioarelor spațioase. Datorită folosirii abile a acestor interioare, compozițiile nu numai că devin mai aerate, dar devin și mai monumentale. În ele apare o simplitate clasică, dobîndesc un orizont mai larg, datorită faptului că se desfășoară în fața privitorului la același nivel cu acesta. Fără să atenueze plasticitatea figurilor, Giotto o îndulcește totuși, obținînd efecte remarcabile ca picturalitate. Îmblînzește contururile, îndulcește ritmica liniilor, atenuază modelul în clarobscur și, ca urmare, limbajul său cîștigă ca bogăție și varietate. Figurile se mișcă mai liber în spațiu, lor li se rezervă mai mult loc, sînt redată în poziții mai complicate. Întreaga concepție capătă aici, în picturile murale din Santa Croce, un suflu mai profund. În comparație cu Padova, aici se observă un spor de monumentalitate. Fiecare frescă luată în parte devine o imagine desăvîrșită. Ea nu numai că intră în alcătuirea ciclului, dar are și un caracter de sine stătător ceea ce duce la potențarea impresiei de tablou pe care o dau compozițiile. Aici se schimbă și formatul frescei care devine mai prelung și mai mare. În picturile din Santa Croce, Giotto atinge adevărate culmi ale maturității sale creatoare și nu întîmplător tînărul Michelangelo a petrecut multe ceasuri în capelele Bardi și Peruzzi, studiînd și desenînd frescele de aici care aveau pentru el o mare putere de atracție. Michelangelo a găsit în ele cea grandioasă monumentalitate, acel laconism al mijloacelor de expresie, acea forță a percepției plastice a vieții la care aspira să ajungă el însuși.

Picturile murale ale Cappellei dell' Arena din Padova și ale bisericii Santa Croce din Florența con-



stătuie punctul de pornire pentru atribuirea științific întemeiată a multor tablouri lui Giotto. Tocmai aceste fresce ne dau o idee despre stilul lui Giotto și despre felul cum a evoluat acest stil de-a lungul a peste douăzeci de ani. Ele constituie aproape singurul criteriu în cursul trierii tablourilor de altar susceptibile de a fi atribuite pene-lului său. Puse față în față cu aceste picturi mu-rale, numai două tablouri nu dau naștere la nici un fel de îndoieli privind paternitatea lui Giotto. Acestea sînt *Fecioara cu sfinți și îngeri (Maestà)*, din biserica Ognissanti, la Uffizi (pl. 143) și *Răs-tignirea*, în Cappella dell'Arena din Padova.

Comparînd *Fecioara* lui Giotto cu Madonele lui Cimabue, îți sare în ochi de la prima vedere pro-fundul umanism al celei dintîi. Pe tron nu se află o împărăteasă bizantină, severă și inaccesibilă, ci o simplă femeie din popor. Figura ei greoaie, vîn-joasă are o forță pur țărănească. Dar umanizînd imaginea Fecioarei, Giotto n-o vede cîtuși de pu-țin sub aspectul unei picturi de gen. El conferă Madonei solemnitate, asemuind-o anticei Junona. Artistul evită în mod conștient sentimentalismul, lirismul, intimitatea, adică tot ce apreciau sienezii. Mariei îi este proprie o deosebită severitate, înve-cinată chiar cu o oarecare răceală. Figura ei este tare ca o stîncă, capul — important și masiv, miș-cările, lente. Ea stă pe tron cu aerul de parcă nici n-ar privi-o mișcarea universului. Și totuși, pri-vitorul n-o percepe ca pe o divinitate abstractă, înzestrată, asemenea sfinților bizantini, cu o forță magică atotbiruitoare. Înfațișarea ei solemnă este lipsită de hieratism. Natura ei pămîntească se afirmă la fel de palpabil ca și cea divină și, strict vorbind, aceasta din urmă nu este altceva decît natura umană dusă pînă la o monumentalizare ex-tremă.

În toată arta din trecento cu greu am putea găsi un alt tablou în care plasticitatea figurii cen-trale să fie redată cu atîta forță de convingere ca în *Maestà* a lui Giotto. Maria este așezată pe tron și domină figurile îngerilor și sfinților. Ea îi co-pleșeste pe aceștia nu numai cu autoritatea mo-



rală, dar și prin volumul fizic redat de Giotto uimitor de palpabil. Pentru a aprecia cum se cuvine plasticitatea fără egal a acestei imagini, este de ajuns să privim felul greoi al Mariei, modul în care ea se înscrie, ca într-o nișă, în lăcașul tronului ce subliniază prin formele lui gotice, ușoare, masivitatea personajului precum și faldurile grele, simplificate ale maforionului ei și modelarea puternică a mâinii ei drepte și a feței. Dar la Giotto redarea efectului de plasticitate nu devine scop în sine, ci se subordonează unui țel ideatic înalt. Ea contribuie la sporirea ponderii morale a personajelor<sup>228</sup>. Le înalță pe acestea la un mare nivel etic, le eroizează, le conferă aureola unei fermități spirituale. Și tocmai în acest plan imaginea *Fecioarei tronînd* aparține celor mai fericite creații ale geniului lui Giotto.

Giotto a știut să potențeze plasticitatea formei și prin alegerea culorilor. El a realizat o combinație de culori puternice, luminoase: albastru, verde, roșu, liliachiu. Deosebit de plăcută este combinația tonurilor strălucitoare de albastrui și roz din hitonurile îngerilor îngenunchiați. În general, paleta se distinge printr-un caracter luminos și oarecum rece. Culorile pure formează o gamă veselă, majoră, cu conținut emoțional care subliniază admirabil puritatea morală a sfinților zugrăviți în tablou.

Tabloul de la Uffizi frapează nu numai prin plasticitatea personajelor, ci și prin claritatea construcției spațiale. Deși Giotto folosește aici, conform tradiției, fundalul aurit, el distribuie figurile în spațiu cu o precizie excepțională. Îngerii îngenunchiați sînt amplasați într-o anumită zonă spațială, iar Fecioara, ceilalți îngeri și sfinții — într-o altă zonă, mai îndepărtată de privitor. Îngerii și sfinții scot cu succes în evidență volumul tronului și racursiul părților lui laterale. Dacă la Cimabue aceste figuri sînt amplasate unele deasupra altora, la Giotto ele se află unele în spatele altora, în ciuda nimburilor convenționale de aur ale figurilor, privitorul putînd aici să sesizeze, fără dificultate, intervalele spațiale ce le despart. 174

Astfel că imaginea picturală încetează a mai fi o icoană plană, ea transformându-se într-un tablou construit în spațiu.

Pe lângă *Fecioara tronând* de la Uffizi, realizată nu mai devreme de cel de al doilea deceniu al secolului al XIV-lea, lui Giotto i se poate atribui și crucifixul din Cappella dell' Arena, din Padova<sup>229</sup>. Această *Răstignire* a fost executată la puțin timp după terminarea frescelor padovane. În mediul cel mai apropiat de Giotto și sub supravegherea lui nemijlocită trebuie să fi fost pictate și lucrări cum sînt crucea, dată la iveală de sub alte straturi de pictură, din Tempio Malatestiano, din Rimini<sup>230</sup>, icoana înfățișînd imaginea pînă la brîu a unui necunoscut sfînt franciscan, aflată în colecția Berenson în Settignano<sup>231</sup>, *Adormirea Maicii Domnului*, într-un muzeu din Berlin (V)<sup>232</sup>. Foarte multe elemente giotteschi au trecut în lucrările unuia dintre cei mai talentați discipoli ai lui Giotto, și anume autorul Madonei din Colecția Goldmann din New York, al unui *sf. Ștefan*, în Muzeul Horne din Florența și al unui *Sf. Laurențiu și Evanghelistul Ioan*, în Muzeul André din Chaalis, lucrări ce au făcut parte dintr-un poliptic unitar care mai tîrziu a fost dezmembrat<sup>233</sup>. Acest elev al lui Giotto a receptat cu multă subtilitate farmecul artei dascălului său pe care el a mai atenuat-o, ca urmare, fără îndoială, a influenței exercitate asupra sa de către modelele sieneze. În sfîrșit, nimic mai mult decît niște lucrări mediocre de școală pot fi considerate polipticul din Bologna<sup>234</sup>, *Incoronarea Mariei* din capela Medici, din Santa Croce<sup>235</sup>, două „Răstigniri” una de la Berlin și alta de la Strasbourg<sup>236</sup> și panoul cu *Sf. Francisc primind stigmatul*\*, de la Luvru<sup>237</sup>. În aceste opere ne întîlnim deja cu standardizarea și, pe alocuri, cu banalizarea formelor giotteschi care, ajunse pe mîinile elevilor mediocri ai maestrului, își pierd treptat expresivitatea plastică și acea nuanță inimitabilă de puritate morală și de forță.

175 \* Unele dintre aceste lucrări au fost atribuite, ulterior, lui Giotto (nota trad.).



Arta lui Giotto încununează întreaga mișcare protorenascentistă, reprezentând cea mai târzie și ultimă verigă a ei. După Giotto se conturează rapid o încetinire a ritmului de dezvoltare, dezintegrarea stilului, preponderența eclectismului. Întregul secol al XIV-lea n-a dat nici un maestru care ar putea fi pus alături de marii artiști ai duecento-ului. Trecento-ul a trebuit să se mulțumească în general cu ceea ce i-a lăsat drept moștenire Giotto. Reforma artistică a acestuia a condiționat nu numai caracterul întregii arte trecentiste, dar ea a servit și ca punct de pornire pentru Masaccio și chiar pentru Michelangelo. Giotto se manifestă ca un vestitor al mișcării renascentiste care a pus baze pentru întreaga pictură realistă europeană. Lucru pe care l-a înțeles încă Hegel<sup>238</sup> care a definit astfel, în ale sale „Lecții de estetică”, locul lui Giotto în istorie: „Giotto a schimbat procesul de pregătire a culorilor, practicat pînă la el, în aceeași măsură în care el a reformat tratarea și sensul ideatic al imaginii... Dar și mai importantă a fost cotitura ce s-a conturat în pictura italiană datorită lui Giotto care a recurs la o nouă tematică și la noi procedee artistice. Deja Ghiberti îl preamărea pe Giotto pentru faptul că depășise maniera rigidă a grecilor și, fără să încalce simțul măsurii, a introdus în artă naturalețea și eleganța; de asemenea Boccaccio (*Decamerone*, giorno 6, novella 5) scria despre Giotto că în natură nu există nimic ce n-ar fi putut imita el cu veridicitate. În picturile bizantine abia dacă se poate descoperi vreo urmă de contemplare a naturii. Or, Giotto a fost acela care s-a îndreptat asupra prezentului și spre ceea ce este real, făcînd să corespundă figurile și efectele pe care căuta să le reprezinte cu însăși viața ce pulsa în jurul lui. Cu această direcție se îmbină împrejurarea că pe timpul lui Giotto nu numai că deveniseră mai libere moravurile și mai veselă viața, ci se răspîndise și venerarea multor sfinți noi, care au trăit relativ aproape de epoca pictorului însuși. Îndreptîndu-se spre prezentul real, Giotto i-a ales cu deosebire pe aceștia drept subiecte ale artei sale, încît



acum era implicată în însuși conținutul acesta cerința de a avea în vedere natura lea fenomenului corporal, de a tinde spre prezentarea unor caractere, pasiuni, situații, poziții și mișcări determinate. Pierderea relativă pe care o cauza însă această năzuință era acea seriozitate grandioasă, sacră, care se află la baza treptei precedente a artei picturii. Elementul profan cîștigă loc și extensiune, cum de altfel și Giotto introdusese în pictură, în spiritul epocii sale, burlescul alături de patetic. Este ceea ce a oferit prilej domnului von Rumohr (*Italienische Forschungen*, II, 73) să declare că el «nu înțelege cum pot unii oameni ca, în condițiile date, să facă tot posibilul spre a prezenta direcția și rezultatele picturii giotteschi drept o culme a întregii arte noi». Marele merit al acestui serios cercetător este acela de a-l aprecia just pe Giotto pentru că tocmai el ne-a atras atenția asupra faptului că Giotto, cu toată tendința lui spre umanizare și naturalețe, rămîne totuși neschimbat pe o treaptă destul de joasă a dezvoltării. În aceste cuvinte ale lui Hegel, dacă lăsăm la o parte ultimele două fraze ce i-au fost integral dictate de gusturile sale romantice, este reliefată corect esența „realistă” a reformei giotteschi, trecută cu vederea de către unii cercetători care-l tratează pe Giotto ca pe un spiritualist pur, accentuînd cu precădere, în creația sa, trăsăturile gotice<sup>239</sup>.

Dacă se înțelege realismul ca o categorie atemporală, atunci Giotto, desigur, nu este un realist. Dar dacă această noțiune este abordată din punct de vedere istoric, atunci se poate considera că arta lui Giotto inaugurează o nouă epocă — epoca viziunii realiste care se afla atunci în germene. Și deși arta lui Giotto păstrează o mulțime de reminiscențe ale idealismului medieval, ea nu devine antipodul „realismului”, ci constituie, dimpotrivă, într-o mare măsură o varietate istorică originală a acestuia, noile tendințe începînd să dețină în această operă un rol primordial în comparație cu epoca precedentă. La Giotto întîlnim poate primele vlăstare ale concepției umaniste despre lume. El umanizează în asemenea măsură sfinții pe ca-

re-i zugrăvește, încît gîndurile acestora ne apar în legătură cu lumea reală și nu cu cea supranaturală. În aceasta și constă, de fapt, principala cauză pentru care Giotto nu poate fi privit ca reprezentant al stilului gotic<sup>240</sup>. El a rupt-o cu tradiția gotică în mod la fel de hotărît ca și cu cea bizantină. Creația lui forțează limitele stilului gotic. În schimb, ea intră ca o parte componentă organică în arta protorenascentistă care i-a dat, în afară de Giotto, pe Niccolò și pe Giovanni Pisano, pe Arnolfo di Cambio și pe Cavallini.

Deși Giotto a și preluat mult din arta lui Cavallini, el a prelucrat atît de organic tot ce a împrumutat, încît a ajuns în operele sale proprii la ceva principial nou, producînd un ecou atît de larg, la care nici nu îndrăznea să viseze maestrul roman. În virtutea acestui fapt, anume lucrările sale și nu cele ale lui Cavallini se asociază în conștiința noastră cu marea cotitură ce a avut loc în istoria picturii italiene. În ce constă această cotitură, în ce și cum s-a manifestat ea? — iată, întrebările ce se pun în fața oricărui cercetător dornic să elucideze esența marii înnoiri determinate de Giotto<sup>241</sup>.

Înainte de toate, Giotto vine cu o tratare cu totul nouă a imaginii omului. Pentru el, omul încetează de a mai fi doar o ființă la discreția forțelor transcendente. El pretinde a avea și o importanță de sine stătătoare. Corpul omenesc zugrăvit în mișcare dobîndește naturalețe și logică, ceea ce apropie felul lui Giotto de a înțelege figura cu felul de a înțelege al anticilor. Dar corpul devine totodată și purtătorul unor profunde și delicate sentimente. Ca psihic, oamenii lui Giotto sînt mult mai complecși decît oamenii Antichității. Ei se manifestă ca participanți ai unor evenimente dramatice împrumutate de artist din evanghelii. Dar spre deosebire de imaginile artei medievale, ei nu se mai supun integral schemei ierarhice a iconografiei creștine. Elementul uman se afirmă cu asemenea forță încît sînt abolite canoanele tradiționale. Pentru fiecare figură umană, Giotto găsește alte mișcări, alte gesturi. Fără să



diferențieze personajele, el diferențiază gesturile. Și asta îi este de ajuns pentru a exprima mînia, suferința, rușinea, bucuria, disperarea, mirarea, indignarea, spaima. Cu mijloace extrem de laconice, obține o plasticitate pur dantescă a exprimării sentimentelor și trăirilor omenești. În lucrările lui, spiritualismul gotic cedează locul tratării organice în care pătrunde tot mai puternic șuvoiul umanist.

După epoca Antichității, Giotto a fost poate primul maestru european care a redat legitatea firească și a direcționat raporturile dintre artist și lumea creată de el. În operele lui, diferite elemente ale imaginii se unesc nu pe baza contextului iconografic tradițional și nu pe baza unor idei abstracte, ci pornind de la observarea vieții reale înseși. De aici decurge în mod logic respectarea de către Giotto a unuia dintre principiile cele mai importante ale artei de viziune realistă, și anume principiul unității de timp și de loc. Cu două-trei excepții, noi nu mai găsim la el alăturarea într-o singură frescă a unor episoade petrecute în timpuri diferite. El înfățișează fiecare scenă ca ceva izolat și mărginit de un cadru în care domnește legitatea naturală. Iată de ce fiecare din scenele evanghelice ale lui Giotto pare atît de pămînteană. În acestea nu mai rămîne loc pentru forțele supranaturale. Și cu toate că eroii acestor scene sînt „sfînții”, faptele lor sînt subordonate cu totul logicii relațiilor reciproce dintre oameni.

În comparație cu artiștii gotici și bizantini, Cavallini și, după el, și Giotto introduc în pictură o noutate hotărîtoare: ei creează pentru personajele lor un solid suport în spațiu. Pentru prima dată de la Antichitate înapoi, figurile stau solid pe picioarele lor. Planul orizontal desfășurat în adîncimea compoziției ia locul fîșiei de pămînt convenționale din pictura bizantină, care era amplasată aproape vertical, ca și a nu mai puțin convenționalei linii gotice înfățișînd solul. În felul acesta, vechiul principiu al juxtapunerii figurilor cedează locul noului principiu al amplasării lor una după alta. Între figuri apar intervale ce le separă nu numai în limitele planului, dar și în cele



ale spațiului tridimensional. Datorită acestui fapt, figurile încep să se miște liber, fără a mai tinde să se înscrie în suprafața plană.

De îndată ce pentru figuri s-a creat o bază spațială, au căzut obstacolele pentru redarea volumului de către artist. Și, în adevăr, atît la Cavallini, cît și la Giotto, figurile încetează să mai fie plate, simple umbre fără consistență. Ele dobîndesc masivitate, pondere, materialitate. Modelate în clar-obscur, ele ies în relief spărgînd planul imaginii care le ținuse încătușate de-a lungul întregului Ev Mediu. Și dacă Pietro Cavallini încă nu știe să supună noul principiu al modelării în clarobscur ritmului suprafeței plane, Giotto se achită în mod strălucit de această foarte dificilă sarcină. El concentrează întreaga forță de expresie asupra acelei părți a imaginii care este îndreptată spre privitor și obține impresia categorică de volum tridimensional. Figurile lui sînt amplasate nu în fața suprafeței plane ca la Cavallini, ci chiar în plan, fără a-și pierde însă, prin aceasta, nici în cea mai mică măsură, palpabilitatea care reprezenta deja o calitate principală nouă în comparație cu lipsa de substanță corporală din Evul Mediu.

Stăpînirea planului orizontal desfășurat în profunzime a permis înlocuirea culiselor plane medievale cu edificii arhitectonice „tridimensionale” care nu serveau numai ca fundal pentru personaje, dar și înglobau în sine aceste personaje. Pe acest drum de evoluție, a apărut interiorul — o formă de gîndire în spațiu absolut nouă, necunoscută întregii arte medievale. Propunîndu-și să reproducă în plan edificii în trei dimensiuni, Giotto a trebuit, firește, să acorde o foarte mare atenție perspectivei. Aceasta îi preocupase deja pe maeștrii romani, dar abia Giotto a știut să dea soluții perspective care lasă mult în urmă toate realizările predecesorilor săi. Edificiile zugrăvite de el, cu toată convenționalitatea lor, frapază prin caracterul spațial foarte viu exprimat. În comparație cu culisele bizantine și gotice, ușoare și ireale, cele ale lui Giotto apar foarte masive. Ele prezintă aceeași stabilitate

ca și figurile zugrăvite de maestru, constituind pentru acestea o ambianță cu totul reală, deosebită principal de abstractul fundal de aur bizantin și de nu mai puțin abstractul ornament „fără sfârșit” al miniaturilor gotice.

Reforma artistică a lui Giotto a inaugurat întreaga artă europeană de orientare realistă. Ea a servit totodată drept fundament pentru cultura artistică a Renașterii. În aceasta rezidă marea ei misiune istorică. S-ar comite însă o mare eroare dacă ar fi relevate doar trăsăturile noi ale picturii giotteschi și dacă s-ar pune semnul egalității între „realismul” lui Giotto și cel al măestrilor renascentiști. Artă lui mai conservă, cum s-a arătat mereu, o mulțime de reminiscențe ale gândirii medievale. Omul lui Giotto nu este încă un erou de Renaștere. Și cu toate că, în operele lui, natura umană intră tot mai hotărât în drepturile ei, ea nu este încă în stare să-l desprindă pe omul zugrăvit de artist de lumea simțurilor și cugetărilor medievale. Acest om ne apare înainte de toate ca purtător al unor înalte idei etice, lui îi este proprie o inimitabilă notă de puritate morală, fiind în același timp lipsit de o personalitate viu exprimată. În toate acțiunile și faptele sale există totdeauna ceva rupt de realitate. Suferințele, bucuriile, tristețile lui sînt caracterizate la un mod atît de general, încît ele păstrează o oarecare notă de convenționalitate. Or, tocmai acest fapt îl deosebește atît de tranșant pe Giotto de măestrii quattrocentiști a căror artă sprijinită pe știință stăpînea la perfecție diversele mijloace pentru caracterizarea omului concret.

O altă trăsătură esențială, de asemenea, tradițională a creației giotteschi o constituie alegorismul și simbolismul ei<sup>242</sup>. Giotto nu o rupe tranșant cu tradițiile alegorismului medieval. Alegoria are pentru el o mare forță de seducție. Este adevărat, ea este înveșmîntată, în opera lui, în forme atît de concrete și de evidente încît își pierde caracterul de abstracțiune. Ea devine plastică și plină de substanță. În acest plan, alegoria avea multe părți comune cu învățăturile scolastice care furnizau



principala tematică pentru alegoriile secolului al XIV-lea. Și tot aceeași tradiție îi aparținea și simbolismul care constituia una dintre bazele creației lui Dante. La Giotto, simbolul joacă un rol incomparabil mai mic decât la Dante, dar și pictorul îi acordă destulă atenție. Imaginea artistică se mai manifestă încă și la el în context simbolic, ascunzând în sine aluzia la o idee ce depășea cu mult limitele imaginii respective. Și întrucât această idee era strâns legată de învățătura creștină despre menirea omului și despre bine, ea frânează oarecum desfășurarea tendințelor laice și de gen în arta lui Giotto, imprimându-i acesteia o pecete de reținută solemnitate.

„Realismul” lui Giotto mai prezintă o însușire care-l deosebește radical de cel renescentist. El nu se bazează pe datele științei, n-a trecut prin „purgatoriul” acesteia. De aceea, îi este străin spiritul experimentalist propriu lucrărilor aparținând măștrilor din Renaștere. Cunoașterea naturii de către Giotto este foarte aproximativă. Punctul lui de pornire nu-l constituie atât observația directă, cât o memorie foarte activă și înaltul grad de receptivitate a unui mare artist. El știe să vadă ce este esențial, dar nu cunoaște încă și nu se străduiește să știe fața ascunsă a fenomenelor. Cunoștințele lui de anatomie sînt limitate, perspectiva este lipsită de fundament științific și de aceea este de multe ori inexactă (prezența mai multor puncte de fugă a liniilor, absența unui orizont unic); de asemenea, el nu redă umbrele aruncate de personaje și de obiecte<sup>243</sup>; pentru el neexistînd parcă sursa de lumină și atmosfera. Peisajele sînt, apoi, extrem de convenționale și de laconice, constînd din stînci și pomi în formă de smocuri, amintind de niște culise din carton și fără suficiente semnamente concrete care să permită identificarea speciei lor, iar animalele zugrăvite amintesc de niște jucării din hîrtie presată. Cît privește clădirile, ele nu ne duc cu gîndul la unele reale, ci la decorurile pentru misterele medievale. Deseori, privitorul pus în fața frescelor și tablourilor lui Giotto are impresia ca și cum corpurile, veșmin-



tele, edificiile, stîncile ar fi făcute toate din unul și același material greu de identificat. Și totuși ar fi o gravă greșală să se nege sensul major al întregii arte a lui Giotto. În pofida cunoștințelor sale imperfecte privind lumea înconjurătoare, Giotto a știut să dea o interpretare artistică atît de veridică a acesteia încît în multe privințe a depășit stilul secolului al XV-lea. El a afînat terenul pe care avea să crească arta quattrocento-ului.

Giotto a fost nu numai un promotor al viziunii realiste în arta europeană, dar și primul care a conferit artei un loc în sfera sentimentelor și trăirilor umane pe care nu-l deținuse niciodată în Evul Mediu. La cele două lumi care constituiau în reprezentările oamenilor medievali conținutul întregii lor gîndiri, adică lumea limitată la experiența senzorială și lumea „veșnică”, transcendentă, Giotto a adăugat o a treia lume — aceea a artei, care prezintă nu numai valori cognitive, ci, într-o mare măsură, și mijloace specifice de expresie. În cursul procesului de laicizare spontană a întregii culturi, Giotto a asigurat artei o situație datorită căreia ea înceta să mai fie o simplă „slujnică a teologiei”. El a zdruncinat principiul potrivit căruia ideea artistului era determinată aproape exclusiv de exigențele iconografiei bisericești. Giotto a reușit să fundamenteze norme estetice, obligatorii pentru vremea lui, ce aveau să devină punct de plecare pentru generalizarea artistică și care erau determinate nu de elemente de ordin abstract irațional, ci de realitatea însăși. Fiecare tablou și frescă aveau să se supună de acum înaintea unor legi judicioase ce determinau locul și poziția diferitelor personaje și obiecte, legătura lor cu spațiul, organizarea lor într-o compoziție ritmică monolită. Încercarea lui Giotto de a crea, pe baza legendelor împrumutate din scriptură, imagini generalizatoare care conțineau o prelucrare creatoare a experienței senzoriale, dobîndind, astfel, o imensă și impresionantă forță, trebuie să li se fi părut contemporanilor artistului o adevărată revoluție. Marele merit al lui Giotto în fața artiștilor contemporani cu el, dintre care majoritatea

continuau să fie strâns legați de autoritatea ecleziastică, era acela de a recunoaște fantezia artistică drept unul dintre principalele izvoare ale artei. Numai după Giotto a devenit posibilă apariția artei renascentiste pătrunse de spirit laic. Iar acest lucru îl înțelegeau foarte bine scriitorii secolelor XV—XVI. Pentru aceștia, Giotto a fost un autentic „înnoitor” al picturii, care a repus în drepturile ei doctrina „bună” pe care o promovează Antichitatea și care fusese abandonată de Evul Mediu „barbar”.

Deși Giotto a fost un contemporan mai tânăr al lui Dante, el ocupă în istorie un loc oarecum aparte. Atât Giotto, cât și Dante sintetizează cele mai bune căutări creatoare ale epocii lor, dar Dante este reținut mai puternic de trecut, de care-l leagă fire mai trainice. El încă mai nutrește ideile ghibelinilor, gândirea simbolică rămâne pentru el baza întregii creații, este chinuit și revoltat de contradicțiile epocii sale, fiind pătruns de patosul medieval întors adeseori spre lumea transcendentalului. Giotto, în schimb, este mai calm, mai reținut, mai epic. El este pătruns într-un grad însemnat de spiritul laic, trăind în prezent, cu o mare deschidere spre viitor. Adevărații lui tovarăși de idei sînt Giovanni Villani și Marsilio di Padova. Asemenea acestora, el se află în întregime pe terenul trecento-ului, întruchipînd în lucrările sale cele mai înaintate tendințe ale veacului. De aceea, el a și fost, pentru Petrarca, cel mai mare artist din secolul al XIV-lea „faima lui fiind fără egal”<sup>244</sup>.

Arta lui Giotto a stat la baza întregii culturi artistice a trecento-ului. Ea a influențat în egală măsură creația pictorilor și pe cea a sculptorilor. I-a învățat pe aceștia limbajul național, acel „volgare” care a ajuns, treptat, la egalitate cu latina. În plus, s-a împotrivit aici, un timp mai îndelungat decît în oricare alt oraș, pătrunderii artei gotice, făcînd din școala florentină a secolului al XIV-lea principalul bastion al tradițiilor protorenascentiste.



## VII. LOCUL PROTORENAȘTERII ITALIENE ÎN ISTORIE

Arta italiană din ducento și din trecento-ul timpuriu ocupă un loc cu totul deosebit în cultura europeană din secolele XIII—XIV. Ea constituie o vie mărturie despre puternica efervescență ce domnea în acest timp în Italia. Noii germeni răzbat impetuos în toate domeniile vieții — în economie, în politică, în religie, în literatură și în artele plastice. Pretutindeni se fac simțite profunde transformări ce duc la reconsiderarea vechilor valori. Pe această cale se pregătea terenul pentru noua cultură renașcentistă al cărei ceas istoric nu sosise încă. Pentru că nu era deloc ușor de zdruncinat temeliile seculare ale Evului Mediu, cum nu era lesne de renunțat la tradițiile rutiniere care apăsau greu asupra conștiinței omului. Și totuși, cei mai buni reprezentanți ai culturii din acea vreme au reușit să se elibereze treptat de dogmatismul vechii gândiri determinate de biserică și să pună baze umanismului renașcentist.

Iată de ce direcția antichizantă din dezvoltarea artei italiene din secolele XIII—XIV are tot dreptul să se numească protorenașcentistă. Protorenașterea reprezintă doar preliminariile Renașterii în sînul culturii medievale, un fel de introducere în istoria modernă fără de care Renașterea n-ar putea fi înțeleasă. Protorenașterea este un fenomen pur italian, fără analogie în întreaga cultură europeană din secolele XIII—XIV. Și ori-cîte încercări s-ar face de a se trasa paralele între

Niccolò Pisano, Arnolfo di Cambio și Giotto, pe de o parte, și sculptorii gotici ce lucrau la Reims, pe de alta, cu greu se va putea dovedi că există vreo înrudire interioară între acești artiști. Un Dante și un Giotto n-a avut decât Italia secolului al XIV-lea. Și numai Italia a cunoscut acel imens avânt economic care putea fi observat în epoca ducento-ului în orașele ei cele mai importante.

Chiar oamenii secolului al XIII-lea înțelegeau perfect că timpul lor constituie un moment de cotitură în istorie. Dar nefiind în stare să înțeleagă clar cauzele reale ale acestei cotituri, ei au îmbrăcat, la început, toate gândurile lor despre ea în acea „formă teologică” în care Engels vedea o însușire specifică ideologiei medievale. De aceea, reflecțiile despre „renaștere” au început, firește, cu reflecții despre o „înnoire spirituală”. Ideea „înnoirii spirituale” și a „renașterii” la o „nouă viață” a căpătat, în secolul al XIII-lea, o popularitate atât de mare încât a stat și la baza „Divinei commedia”<sup>245</sup>. Este caracteristic faptul că un cardinal, Giovanni di Paolo (1205—1216) care a aranjat întâlnirea sf. Francisc din Assisi cu papa Inocențiu, l-a recomandat pe Francisc ca pe un om ce aspiră la reforma bisericii<sup>246</sup>. Această reformă, această înnoire a obștii bisericești și a vieții ei religioase erau menite să meargă în întâmpinarea unor cerințe noi, mai individualiste ale credincioșilor. Tot despre această reformă vorbește și căpetenia ordinului franciscan, Bonaventura. Din cauza păcatelor, sufletul a fost deformat. Acum el trebuie „re-format”, adică întors la starea sa inițială. Omul trebuie să fie pătruns de un „nou dor de veșnicie” (nuova desideria aeternitatis) și atunci el intră în posesia adevărului.

Poetul franciscan Tommaso da Celano, autorul imnului „Dies irae”. (Ziua mîniei), are previziunea apropierei unei „noi vieți” (vita nuova), cînd se vor impune „drepturile unei noi legi” (iura novae legis). În imnurile sale, el îngrămădește cuvinte ca „renovare” (a înnoi), „restaurare” (a restaura), „reformare” (a reforma) pentru a da o idee despre amploarea activității sf. Francisc.



La o „nouă viață” visează și cel mai bun poet al spiritualiștilor, Jacopone da Todi, care a cîntat starea de extaz ca pe o manifestare a personalității în curs de afirmare. Într-un cîntec franciscan, despre dragostea spirituală se vorbește ca despre un mijloc de înnoire, datorită căruia în om „sînt reprimare vechile lui gînduri și porniri”.

Ideea înnoirii și renașterii zămislită în mințile oamenilor din secolul al XIII-lea ca un rezultat al atracției lor spontane spre prefacerea întregii culturi spirituale a îmbrăcat la început forma unor aspirații și căutări religioase<sup>247</sup>. Cu timpul, ideea „renașterii” a fost transferată treptat din sfera religioasă în cea laică. Așa s-a format concepția despre „Renaștere”, care în primele etape de dezvoltare s-a afirmat încă în haine religioase. Abia în creația lui Dante observăm pentru prima oară această transformare a ideii despre înnoirea religioasă într-o idee mult mai cuprinzătoare despre renașterea națională care îmbrățișează toate laturile vieții și care depășește cu mult limitele reformei bisericii.

Asemenea lui Gioacchino da Fiore și lui Francisc din Assisi, Dante crede în posibilitatea de înnoire a sufletului omenesc. Dar el caută această înnoire nu numai în relația omului cu Dumnezeu, ci și în prefacerea a tot ce este pămîntesc, și, înainte de toate, a statului și a societății. El aspiră să dobîndească o „nouă viață” care să conșune cu sublimul și cu celestul, în poezia nouă în care diversele fenomene ale realității palpabile iradiază lumina unui adevăr suprem, a înțelepciunii și a frumuseții. Expresia poetică a acestei aspirații avea să fie autobiografia sa — „Vita Nuova” („Viața nouă”). Dar, asemenea adeptilor lui Gioacchino, el speră și în „reformarea lumii launtrice a omului” (*reformatio interioris hominis*), în reformarea bisericii și, de asemenea, în viitoarea transformare a tot ce este pămîntesc, el punînd toate acestea în funcție de schimbarea poziției astrilor. Pe urmele discipolilor lui Gioacchino, el visează la un „nou suveran” (*dux novus*) și la un „papă angelic” (*papa angelicus*), care erau che-

mați să renoveze imperiul și biserica. Întruchiparea artistică a acestor aspirații avea să devină marele poem „Divina commedia”. Împreună cu „Viața nouă”, aceasta a întruchipat, într-o formă poetică extrem de convingătoare, ideea de bază a epocii — aceea a renașterii și, în același timp, a prefacerii ideale atît a personalității umane, cît și a societății. Astfel că, în multe privințe, ea a devansat principalele teze ale Renașterii și ale Reformei<sup>248</sup>.

Dante era stăpînit de năzuința fierbinte de a întineri și renova religia creștină. Cu forța cuvîntului său poetic, el vrea s-o facă umană cu adevărat, ceea ce, după el, ar fi fost posibil numai pe baza sintezei dintre creștinism și Antichitate. Pentru el, apogeul istoriei omenești, raiul pămîntesc al acesteia a fost epoca lui August cînd, după terminarea războaielor civile, imperiul roman universal a intrat într-o perioadă de prosperitate pașnică și cînd, prin apariția lui Cristos în lume, a luat ființă „biserica universală”. Dante a repetat în nenumărate rînduri această teză îndrăgită de el, care constituia miezul gîndirii lui istorice și al tuturor speranțelor sale de reformă. Și tocmai datorită emiterii acestei teze el a devenit precursorul direct și dascălul lui Petrarca și al lui Cola di Rienzo, care erau și ei pasionați de această teză<sup>249</sup>.

La Dante, ideea Renașterii și cea a Reformei mai au o rădăcină comună. Mai tîrziu, drumurile pe care evoluează aceste idei se despart. Ideea despre Reformă își păstrează substratul religios, în timp ce ideea despre Renaștere este supusă unui proces de laicizare din ce în ce mai accentuat. Din sfera pur religioasă, centrul de greutate se deplasează în sfera laică — în politică, literatură, artă. Faptul se observă pregnant la Petrarca, la Boccaccio, la umaniștii timpurii. Ar fi, însă, eronat să se considere că numai la această generație a încolțit ideea despre renașterea culturii italiene. În fapt, ideea respectivă s-a născut încă din secolul al XIII-lea și, dacă în primele etape ale dezvoltării, ea a îmbrăcat forma reprezentărilor religioase, 188



faptul avea logica lui, căci oamenii din duento nu puteau să-și exprime altfel, în limba lor, acele transformări de importanță cardinală pe care le observau, dar ale căror cauze ei nu puteau încă să le înțeleagă exact. Vorbind despre o „viață nouă”, ei nu dădeau dovadă numai despre un ascuțit simț al istoriei, dar și confirmau dreptul pe care-l avea veacul lor la un loc avansat în istorie.

În epoca Protorenașterii au apărut primele semne timide ale umanismului care puțin mai târziu au încolțit puternic în creația lui Petrarca și a lui Boccaccio. Tot în acest timp, moștenirea antică a fost folosită pentru prima oară nu ca model pentru o pură imitare exterioară, ci ca un nesecat izvor de inspirație, ca un mijloc de înnoire a moravurilor, ca o mare tradiție națională. Așa au receptat Antichitatea și Niccolò Pisano, și Arnolfo di Cambio, și Cavallini, și Dante și Giotto. Iar dacă ei au creștinizat puternic Antichitatea, faptul nu schimbă atitudinea lor principială față de ea. Aceasta reprezintă pentru ei o realitate cu totul concretă și ei o privesc cu alți ochi, cu ochii unor oameni pentru care Antichitatea este mai degrabă un prezent viu decât un trecut îndepărtat. Iată de ce termenul de „Protorenaștere”, care a fost folosit cu atîta ușurință pentru diferite epoci, poate fi folosit pe deplin justificat îndeosebi pentru epoca lui Dante și a lui Giotto. Acesta era timpul cînd s-au pus bazele culturii renascentiste, moștenitoarea directă a tot ceea ce a fost creat de maeștrii protorenascentiști. Aici nu avem de-a face cu un episod izolat, cum au fost „protorenașterile” firave și „renașterile” din Evul Mediu, toate acele așa-zise „renașteri” bizantine, irlandeze, vechi englezești, carolingiene, ottoniene, normande, burgunde și staufeniene<sup>250</sup>. Acesta era un puternic curent care își avea orientarea sa de idei precis exprimată, un curent care a dus în mod logic la schimbarea radicală a tuturor jaloanelor.

După cele ce-au înfăptuit Dante și Giotto, nu  
189 mai era posibilă întoarcerea la conceptele medie-

vale, în formele lor dogmatice extreme. Sentimentul individual și interesul față de lumea reală au devenit factori atât de activi ai conștiinței umane încât ele au determinat întregul mers ulterior al dezvoltării artei.

Dacă Protorenașterea italiană se deosebește radical de multiplele „protorenașteri” medievale, ea păstrează o profundă originalitate și în raport cu Renașterea timpurie și cu cea matură. Aceasta și ne determină să folosim pentru epoca ducento-ului târziu și pentru trecento-ul timpuriu termenul de „Protorenaștere” și nu de „Renaștere”. La aceasta ne obligă înainte de toate caracterul general al culturii din secolele XIII—XIV care rămâne încă aproape în întregime în orbita bisericii. Deși tendințele laice capătă acum pentru prima dată o exprimare precisă, lor nu le-a fost dat, totuși, să joace niciodată un rol conducător, așa cum se va întâmpla în secolul al XV-lea. Simbolul și alegoria continuă să determine în multe privințe principalul mod de abordare a realității de către artist. Latura programatică a artei bisericesti stăjenește ca și înainte libertatea de creație. Umanismul este colorat în nuanțe creștine, iar personalitatea artistului rămâne încătușată de statutele severe ale breslelor. Artă, ce abia începuse să se angajeze pe calea realismului, păstrează o rigoare epică și o monumentalitate care o înrudesce în multe privințe cu cultura artistică a Evului Mediu. Ea reflectă încă într-o prea mică măsură laturile vieții cotidiene. „Realismul” ei are un substrat etic clar exprimat, din care cauză imaginea omului se deosebește printr-un caracter ideal, lipsit de trăsături vii, individuale. Noua orientare nu este legată, ca în epoca quattrocento-ului, de studierea științifică a naturii. Ei îi este străin spiritul empiric treaz. Artistul generalizează acum atât de mult orice fenomen, încât nu-i mai rămâne loc și pentru zugrăvirea „portretistică” a realității. Iată de ce artiștii protorenașcentiști au împrumutat din monumentele Antichității cu precădere trăsăturile ideale ale acestora. Așa fiind, ei studiau nu atât monumentele antice propriu-zise, cât mai ales pe cele paleo-



creștine care conțineau deja o prelucrare parțială a moștenirii antice, în sensul idealizării imaginii artistice. Și dacă ei au primit totuși o serie de impulsuri din arta antică (noțiunea de volum, de perspectivă, de clarobscur), aceasta îi atrăgea totuși nu prin latura ei „realistă” pe care o prețuiau atât de mult artiștii din quattrocento, ci prin structura ideală sublimă a formelor ei și prin etosul specific care se apropia în multe privințe de învățătura creștină despre natura morală a omului. Datorită creștinizării puternice a Antichității, acești artiști au atenuat influența ei umanistă, temporizând afirmarea în artă a elementului laic care constituie unul dintre principalele criterii ale culturii artistice renașcentiste.

Cultura protorenașcentistă era strâns legată de avântul întregii vieți a orașului-comună, de creșterea conștiinței politice a maselor, de întărirea pozițiilor lor economice. Ca spirit, această cultură era profund ostilă orânduirii feudale și principelui purtător al acesteia — aristocrația ghibelină. Nu întâmplător Petrarca năzuiește să-și înceapă propria viață politică conștientă prin a rupe brusc legăturile sale de prietenie cu vechea nobilime romană, întrucât n-a găsit la aceasta nici măcar o aluzie la *virtus romana* (virtutea romană) a iubiților săi Scipioni, al căror spirit vroia să-l resuscite, și întrucât el vedea în această nobilime principalul reazem al imperiului medieval „neroman”. Tocmai orașele-comună, și în primul rând comuna florentină, au fost moștenitorii direcți ai culturii antice. Pentru ele, cultura antică reprezenta trecutul măreț al poporului italian. Și, într-o oarecare măsură, aveau dreptate. Dacă nu imperiul roman, în orice caz polisul antic reprezenta o formație social-politică care, prin caracterul ei general destul de înaintat, prezenta similitudini cu orașul-comună, promovînd oameni care în multe privințe se înrudeau cu contemporanii lui Dante.

Cunoscutul istoric al Florenței, Davidsohn<sup>251</sup>, a încercat să demonstreze dependența strînsă a întregii culturi florentine din ducento de cultura siciliano-staufeniană a lui Frederic II. Pentru el,

cultura florentină nu era nimic altceva decât o ramură a culturii ghibeline din Sudul Italiei. Acestea din urmă Davidsohn îi atribuie și raționalismul florentin, și scepticismul florentin, care frizează uneori ateismul, și întregul iluminism florentin, tot acolo văzînd și izvoarele poeziei și artei florentine. Punctul de vedere al lui Davidsohn are o premisă ascunsă — recunoașterea culturii de la curtea lui Frederic II drept prim focar al Renașterii. Întrucît o asemenea abordare a culturii staufeniene și-a găsit loc și într-o serie de alte lucrări, se cuvine să ne oprim asupra ei mai amănunțit pentru a lămuri cît este de justă interpretarea dată faptelor istorice de către o asemenea abordare.

Kamper<sup>252</sup> consideră că tocmai Frederic II este cel care a dat lovitura de grație ideii despre „statul feudal medieval, cu încătușarea lui bisericească și cu mistica lui”. Prin „învățătura despre necesitatea statului și despre dreptul natural”, Frederic a pregătit, chipurile, terenul pentru „înțelegerea contemporană a statului”, iar prin „cultul Romei”, el a stimulat admirația față de „orașul etern” al umaniștilor renascentiști, de care-l apropie și atracția lui față de „iluminism” și față de „cugetarea” raționalistă. Un precursor direct al Renașterii vede în Frederic II și Kantorowicz<sup>253</sup>. „Visul împăraților germani despre *renovatio*, vis ce se pierdea în negura vremurilor, a cunoscut o vie recrudescență în personalitatea lui Frederic II, și întrucît acest ultim împărat năzuia să reînvie nu numai formele romane, ca înaintașii săi, ci și viața romană însăși, viața statală a romanilor, acea *renovatio* preconizată de el a dus în chip nemijlocit la o adevărată Renaștere: prin reînvierea statului antic, Italia ajungea la renașterea omului Antichității”<sup>254</sup>. Nemaivorbind că o asemenea tratare a lui Frederic II constituie o modernizare absolut arbitrară a personalității lui, ea nu ține seama de fapte care pe deasupra sînt interpretate în mod eronat.

Nu există nici o îndoială că Frederic II a apelat pe seară largă la tradiția antică. El a porun-



cit să se bată augustali sicilieni după exemplul monedelor imperiale din Roma antică; a trimis în Capitoliul roman prada obținută din jefuirea Milanului care se răsculase împotriva sa, încercînd, astfel, să reînvie obiceiul triumfurilor antice care prevedeau o demonstrare în public a trofeelor; a protejat pe învățații liber-cugetători și manifestările clasiciste ale artei; la stăruința sa, cancelarul Pietro della Vigna și-a însușit chiar stilul latin plin de eleganță; de asemenea, Frederic II s-a adresat aristocrației orășenești din Roma cu proclamații în care amintea despre raporturile dintre senat și împăratul roman; și-a propus să aleagă din rîndurile patriciatului roman funcționari pentru administrarea complicatei mașini birocratice centralizate create de el, care prejudicia în egală măsură interesele bisericii și pe ale marilor feudali. În sfîrșit, el a adoptat sistemul remunerării în bani a aparatului funcționăresc și a armatei de mercenari. Toate acestea sînt fapte incontestabile. Dar din ele nu rezultă că Frederic II s-ar fi situat pe poziții renașcentiste. În numele cărei idei folosea el atît de generos tradițiile antice? În scopul încununării puterii lui de monarh absolut cu aureola „măreției romane”, desigur. Această „resuscitare” a Antichității nu pornea din cercurile largi ca în orașele-comună ale Toscanei, ci era impusă de sus în jos. Ea nu avea rădăcini organice, nu conținea un nucleu umanist, nu-și propunea „descătușarea” omului. Această „renaștere” era dictată de rațiuni pur politice. Și dacă Frederic II a evocat, e drept, trecutul îndepărtat al poporului italian, el n-a apelat la istoria Romei republicane, adică la Roma Scipionilor cîntată de Petrarca, ci la istoria Romei imperiale tîrzii, cu alte cuvinte, a monarhiei de tip teocratic care promova divinizarea mistică a suveranului<sup>255</sup>. Statul lui Frederic II era o despotie care mai prezenta încă o oarecare nuanță bizantină<sup>256</sup>. Nu degeaba personalitatea lui Frederic II le-a inspirat totdeauna groază generațiilor următoare de umaniști<sup>257</sup>. Și oricît s-ar fi plecat aceștia în fața integrității caracterului acestui Hohenstaufen, ei au văzut totdeauna în el

o forță profund ostilă democrației florentine. Toată colosală energie a lui Frederic s-a irosit în lupta pentru cristalizarea imperiului ca păstrător al idealurilor medievale. El a încercat să întinească imperiul pe calea modernizării aparatului de stat. Dar în secolul al XIII-lea, în epoca marelui avânt al vieții comunale, această încercare era din capul locului condamnată la eșec. Întreaga lume a răsuflat ușurată la răspîndirea veștii despre moartea acestui om de temut care nu se dădea în lături de la nici o măsură pentru atingerea țelurilor propuse. Pentru contemporanii săi, împăratul german nu era un „înaintemergător” al Renașterii, ci ultimul mare conducător al ghibelinilor.

Chiar dacă în Florența s-au insinuat unele idei apărute la curtea lui Frederic II, ele n-au jucat un rol major în procesul formării culturii protorenașcentiste. Prin spiritul ei democratic, cultura florentină se afla într-un raport antagonic cu cultura „de curte” a Hohenstaufenilor, respingînd-o pe aceasta, chiar dacă prelua de la ea unele elemente disparate<sup>258</sup>. În general, Signoria florentină îi era ostilă împăratului german, pe care-l asocia cu ghibelinismul în manifestările lui extreme. După căderea lui Frederic și zdrobirea partidei ghibeline, la Florența începe reacția guelfilor. Ea era nu numai rezultatul politicii abile a bisericii și a nenumăratelor ordine de călugări cerșetori, ci și urmarea opoziției celor mai conservatoare cercuri meșteșugărești împotriva ateismului — cel mai teribil dintre dușmanii papalității. Și este caracteristic faptul că în centrul atenției burghéziei florentine se aflau politica și teoria despre stat și nu disciplinele științelor naturii, filosofia și problemele criticii religioase, înveșmîntate în forme acut polemice<sup>259</sup> și atît de populare în cercul lui Frederic. Comuna florentină se interesa în mod deosebit de trecutul măreț al poporului italian către care se străduia să arunce o punte, considerînd epoca Romei antice ca fiindu-i cea mai apropiată sufletește. Acest interes născînd pentru Antichitate nu era, însă, artificial. El lua naștere în mod spontan din larga mișcare democratică, baza lui so-



cială fiind formată nu din cercul strîmt al curtenilor, ci din masa meșteșugarilor și negustorilor din oraș, care au făcut din Antichitate un fel de drapel sub care ei luptau pentru dobîndirea unor libertăți. Iată de ce, folosirea moștenirii antice de către mase nu avea nimic comun cu valorificarea acestei moșteniri de către Frederic, care-și propunea cu totul alte țeluri.

Pentru înțelegerea mai nuanțată a mișcării protorenascentiste, trebuie analizat critic încă un punct de vedere cu privire la sursele ei. Acest punct de vedere a fost preconizat de către Burdach<sup>260</sup>, după părerea căruia, umanismul a fost un curent pur aristocratic. Burghezia vremii n-a avut, chipurile, suficientă cultură pentru a-și însuși ideile înaintate ale umaniștilor, așa încît aceștia au găsit un ecou mult mai mare în cercurile aristocratice din Roma, Neapole, Padova, Avignon. Ar fi, desigur, greșit să se nege legătura unora dintre umaniștii timpurii cu vechea nobilime de sînge care-i lua de multe ori sub patronajul ei. Dar aceasta nu înseamnă că umanismul, în ansamblul lui, s-ar fi format în mediul aristocrat. Patria umanismului a fost Florența — acest principal bastion al noii culturi burgheze. De aici au purces mai toți marii umaniști ca și marii lor precursori — Dante și Boccaccio, Luigi Marsilio și Coluccio Salutati, Niccolo Niccoli și Leonardo Bruni, precum și pleiada străluciților umaniști din secolul al XV-lea. Și Petrarca a fost fiul unor florentini surghiuniți, el trăindu-și viața în Italia de nord și la Avignon. Florența a fost aceea care dădea tonul și se afla în fruntea întregii mișcări umaniste care a prins rădăcini adînci în noul mod de viață al comunei italiene. Mult mai tîrziu, în această mișcare umanistă au fost atrase și cercurile nobiliare care au preluat și ele rapid noua cultură. Aceste cercuri, în persoana celor mai buni reprezentanți ai lor, s-au manifestat adesea și ca protectori ai umaniștilor. Dar nu trebuie niciodată uitat că aristocrația care i-a protejat pe umaniști nu mai era o aristocrație de tip vechi, feudal, ci era acea grupare socială care căuta să imite în fel și chip noua

clasă burgheză cu care era foarte strâns legată din punct de vedere economic. Tocmai de aceea nu există nici un temei pentru a vedea în umanism o mișcare pur aristocratică. Când el a început să fie însușit de aristocrație, aceasta pierduse multe dintre atributele ei feudale și profilul ei social încetase să se mai deosebească substanțial de profilul oricărui mare negustor sau bancher.

Vedem, astfel, că mai toată cultura protorenascentistă era produsul acelor comune ale Toscanei, pe teritoriul cărora apăruseră noi relații capitaliste. Parțial, această cultură era legată de Roma care atinsese un înalt grad de înflorire la sfârșitul secolului al XIII-lea. Mișcarea protorenascentistă, pătrunsă de spirit democratic, a înlocuit vechile canoane bizantine. Apelînd pe scară largă la tradiția antică, ea a creat premise pentru realismul și umanismul renașcentist.

Se impune acum o întrebare cu totul firească: ce atitudine au avut oamenii Renașterii înșiși față de Protorenaștere? Au considerat-o ei ca pe ceva apropiat, ori au privit-o de sus, ca pe o epocă a stilului gotic, socotit „barbar”? Simțeau ei o înrădărire interioară cu acea vreme sau aceasta li se părea ceva îndepărtat și ostil? Răspunsul la aceste întrebări va fi determinant într-o măsură importantă și pentru aprecierea noastră definitivă asupra epocii Protorenașterii. Dacă și oamenii Renașterii au văzut în ea un fel de ajun al vremii lor, atunci putem, pe bună dreptate, să caracterizăm cultura epocii respective ca protorenascentistă.

Umaniștii italieni din secolele XIV—XVI își formaseră o concepție istorică foarte precisă<sup>261</sup>. Potrivit acestei concepții, Antichitatea a fost vârsta de aur a artei. După căderea Romei, au urmat lungi secole de barbarie. Artă a cunoscut un profund declin încăpînd în întregime în mîinile grecilor (adică a bizantinilor) care cultivau o „manieră grosolană”. După aceea, a început un avînt treptat al artei. Artiștii din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea, care au recurs la studierea naturii și a monumentelor antice, au redobîndit „buna manieră”, scoțînd arta din impas. O



deplină înflorire a artei a fost atinsă abia în secolul al XVI-lea, în secolul anterior ea aflându-se în perioada maturității, iar în secolele XIII și XIV, aflându-se încă în stadiul copilăriei. Care au fost, aşadar, artiştii cărora li se datoreşte prima înviore a artei? Cine a făcut posibilă „înnoirea” acesteia? Pentru toţi umaniştii, aceşti artişti au fost maeştrii din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi începutul secolului următor, şi în primul rând Giotto în care ei l-au văzut pe precursorul direct al realismului renascentist.

Giovanni Villani<sup>262</sup> a remarcat înaintea tuturor, în „Cronica” sa, în dreptul anului 1334, că personajele lui Giotto se deosebesc printr-o mare apropiere de natură: „il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale” („a fost cel mai mare maestru al picturii din timpul său, şi care a urmat cel mai îndeaproape natura în redarea figurilor şi acţiunilor”). În aşa-numitul „*Ottimo Commento della Divina Commedia*” („Cel mai bun comentariu al *Divinei Commedia*”)<sup>263</sup>, scris în acelaşi an 1334, Giotto este caracterizat ca cel mai mare dintre pictorii care au trăit vreodată („fu ed è Giotto in tra li pintori, che li uomini conoscono, il più sommo” — „dintre pictorii pe care-i cunoaşte omenirea, Giotto a fost şi este cel mai mare”). Cincisprezece ani mai târziu, Giotto apare deja la Boccaccio<sup>264</sup> ca înnoitor al picturii care a îndreptat greşelile predecesorilor săi: „Giotto a avut un talent atât de minunat încît nu exista nimic din ceea ce, în veşnica mişcare a astrilor, a produs natura — această mumă şi creatoare a toate cîte există — care să nu fi fost zugrăvit de Giotto cu creionul, cu pana sau cu penelul, atât de asemănător cu natura încît se părea că nu mai e vorba de o copie, ci mai degrabă de însuşi obiectul respectiv, fapt pentru care s-a întîmplat adesea ca lucrurile înfăţişate de el să înşele văzul unor oameni ce luau drept reale cele zugrăvite. Deoarece el a scos din nou arta la lumină, după ce, în cursul multor secole, ea fusese îngropată din pricina celor ce pictau dorind mai degrabă să placă

ochilor celor ignoranți decît să fie înțeleși de cei înțelepți, el poate fi numit, pe drept, unul din aștrii gloriei florentine". La sfîrșitul secolului al XIV-lea, Cennino Cennini<sup>265</sup> îl preamărește pe Giotto pentru că a reorientat arta picturii, aducînd-o de la forma greacă spre cea latină, făcînd-o modernă; el stăpînea arta ca nimeni altul". La Cennini, Giotto apare pentru prima dată ca fondator al școlii naționale de pictură, eliberînd-o pe aceasta de dominația tradițiilor bizantine. Aceeași idee este promovată cu și mai multă precizie de către Filippo Villani<sup>266</sup> în lucrarea sa „De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus” („Despre originea statului florentin și despre cetățenii lui renumiți”) terminată înainte de anii 1404—1405. Marea artă a trecutului a fost pentru Villani arta antică pentru că aceasta se bazează pe imitarea naturii. Pierzînd contactul cu natura, arta antică a ajuns treptat într-un declin absolut. Artă a renăscut din nou la Florența, unde Cimabue și Giotto i-au restituit strălucirea de odinioară. Ei s-au adresat naturii ca unei principale surse de inspirație. Pornind, probabil, de la terținele lui Dante pe care le-a interpretat greșit, Villani îl consideră, în mod arbitrar, pe Cimabue fondator al realismului, care, în comparație cu predecesorii săi, a ajuns la o tratare mai apropiată de natură („picturam cepit ad nature similitudinem revocare” — „el a început să picteze imitînd natura”). Ceea ce a început Cimabue a desăvîrșit Giotto. El „i-a redat picturii demnitatea ei antică”. Villani laudă multilateralitatea lui Giotto, vioiciunea figurilor sale, cunoștințele lui vaste (mai cu seamă în domeniul istoriei), ambiția și setea lui de glorie. „De la acest om venerabil, ca de la un izvor curat și abundent, și-au tras obîrșia limpezile pîrîiașe ale picturii; înnoind pictura — această rivală a naturii — ele au făcut-o prețioasă și plăcută”. Un punct de vedere asemănător asupra lui Giotto și a întregii căi de dezvoltare a artei susține în „Comentariile” sale și Ghiberti<sup>267</sup>. Spre deosebire de „diletantul” Filippo Villani, Ghiberti era un artist de profesie, și încă unul cu orizont larg și cu



un gust fin, ceea ce i-a dat posibilitatea să definească mai corect locul istoric al lui Cimabue. Acesta din urmă nu mai apare la Ghiberti în ipostază de înnoitor, ci în aceea de adept al vechii „maniere grecești”. Cu această manieră o rupe parțial Cavallini și, în mod definitiv, Giotto. Înainte de a trece la caracterizarea lui Giotto, Ghiberti enunță laconic: „Arta picturii a început să ia avânt în Etruria (adică în Toscana)”. Pentru Ghiberti, apariția acestui maestru genial marchează începutul unei noi epoci. „Giotto a devenit mare în arta picturii. El a adus o artă nouă, s-a depărtat de grosolănia grecilor (adică a măștrilor bizantini — V.L.) El s-a afirmat îndeosebi în Etruria. A creat opere remarcabile, printre altele, la Florența și în multe alte locuri. Mulți emuli ai săi se comparau ca știință cu grecii antici. Giotto a văzut în artă ceea ce altora le era inaccesibil. El ne-a adus o artă naturală (adică apropiată de natură) și odată cu ea, rafinament, fără a întrece măsura”. O înaltă apreciere dă creației lui Giotto și Michele Savonarola<sup>268</sup>, bunicul renumitului călugăr dominican. În lucrarea lui „De laudibus Patavii” („Despre proslăvirea Padovei”), scrisă pe la 1440, Michele Savonarola îi atribuie primul loc lui Giotto care a rupt-o cu stilul mozaicarilor și a creat „*modernas figuras*”. În sfârșit, ultimul dintre scriitorii din quattrocento care l-au menționat pe Giotto — cunoscutul comentator al lui Dante și traducător al lui Pliniu — Cristoforo Landino<sup>269</sup> — leagă, de asemenea, „înnoirea artei” de Giotto, a cărui doctrină artistică a devenit acel „Cal troian” din care au ieșit „pictori remarcabili”. Dar, asemenea lui Filippo Villani, Landino îl pune alături de Giotto pe Cimabue, considerându-l în mod eronat pe acesta drept primul „realist” italian („che ritrouò e lineamentj naturali et la uera proportionè, la quale i Grecj chiamono simetria, et le figure fece uiue et di uarii gestj et gran fama lascio di se” — „care a găsit linii firești și proporții juste numite de greci simetrie, și care a făcut figurile vii și cu gesturi variate, astfel încât el a lăsat în urma sa o mare faimă”). Probabil și Lan-

dino a fost indus în eroare de Dante ale cărui versuri l-au determinat să-i confere conservatorului Cimabue o nemerită aureolă de inovator. Neînțelegând sensul profund al terținelor dantești, el a denaturat fără să vrea profilul artistic al lui Cimabue.

Concepția istorică a scriitorilor din secolul al XV-lea a fost însușită în întregime și de istoriografilor din cinquecento. Și pentru ei arta Renașterii își avea obârșia în activitatea măștrilor din duecento-ul târziu.

În „Anthropologia” sa tipărită la Roma în anul 1506, Rafael Volaterranus<sup>270</sup> a consacrat artei un capitol special. Este simptomatic faptul că el își începe scurta trecere în revistă a vieții artistice cu Giotto. Lui Giotto i-a acordat atenție și marele Leonardo<sup>271</sup>. În „Codicele Atlantic” (f. 141), întâlnim următoarea însemnare interesantă: „Tabloul unui pictor nu va fi desăvârșit dacă își va lua ca sursă de inspirație tablourile altora; dacă el se va inspira din natură, atunci roadele lui vor fi bune — așa cum ne-o dovedește exemplul pictorilor de după romani care s-au imitat tot timpul unul pe altul, astfel că după secole au împins această artă la declin. După ei a urmat Giotto, florentinul, care nu s-a mulțumit cu imitarea lucrărilor dascălului său Cimabue. Născut în pustietățile munților unde trăiau doar capre și sălbăticiuni, având de la natură înclinație spre artă, el a început să deseneze pe stînci mișcările caprelor pe care le păzea; și astfel a început să deseneze toate animalele ce-i ieșeau în cale; în felul acesta, după un îndelung studiu, i-a întrecut nu numai pe meșterii din vremea lui, ci și pe toți cei aparținând multor secole anterioare. După el, arta a decăzut din nou, întrucît toți imitau tablourile deja pictate...” La Leonardo este promovată foarte precis ideea că Giotto a fost primul care a recurs la studierea naturii, rupînd-o cu canoanele picturii tradiționale bazată pe respectarea modelelor „consacrate”.

Autorul anonim al așa-zisei „Libro di Antonio Billi” („Cartea lui Antonio Billi”)<sup>272</sup> elaborată între anii 1516 și 1525, îl urmează, în aprecierea lui 200



Cimabue, pe Landino chiar dacă observă că, în frescele bisericii San Spirito, Cimabue continua „maniera grecească”. Adevăratul inovator este, pentru el, Giotto față de care nu se scumpește cînd este vorba de cuvinte de laudă.

O interpretare asemănătoare a artei acestor doi maeștri dă și autorul anonim al așa-numitului „Codice Magliabechiano”, scris între anii 1537 și 1542<sup>273</sup>. Și acest autor pornește, în caracterizarea lui Cimabue, tot de la Landino, dar cade într-o contradicție și mai mare cînd vorbește despre trăsăturile noi, mai „firești”, din lucrările lui Cimabue și în același timp, despre observarea de către acesta a „manierei grecești”. Dar cu toată tendința de a face din Cimabue primul reprezentant al artei realiste, reiese limpede că acest merit îi revine totuși lui Giotto. Anume el este cel care „a restituit picturii lumina”, rupînd-o cu „maniera greacă” căreia îi rămăsese tributar Cimabue. Giotto „a redescoperit (ritrouo) arta picturii, îngropată vreme de aproape 600 de ani”, el a atins perfecțiunea.

Într-una din lecțiile umanistului Varchi<sup>274</sup>, publicată în anul 1546, de numele lui Giotto este legată încă o inovație esențială — și anume redarea vieții spirituale a omului. „Pictorii — scrie Varchi — dezvăluie, pe cît este posibil, lumea lăuntrică a omului, adică simțămintele; primul care a făcut acest lucru în epoca Antichității a fost, potrivit mărturiei lui Pliniu, Aristide din Teba, iar primul care a făcut-o în vremea noastră a fost Giotto”. Spusele lui Varchi vădese o atitudine mai proaspătă și mai spontană față de arta lui Giotto, decît cea constatată la predecesori. Varchi a reușit să remarce ceea ce le-a scăpat tuturor scriitorilor din secolul al XV-lea. O nouă nuanță în arta lui Giotto a știut să descopere și ultimul dintre predecesorii lui Vasari — Gelli<sup>275</sup>. În ale sale „Vite d'Artisti” (Viațile artiștilor), scrise între anii 1549 și 1555, el îi consideră ca fondatori ai noului stil pe Cimabue și pe Giotto. Dacă primul se mai menținea în limitele manierei grecești, cel de al doilea adoptă „noua manieră”. În pictura lui Giotto, pe Gelli îl cucerește mai cu seamă neîntrecuta pre-

cizie a expresiei. Figurile zugrăvite de artist fac numai ceea ce trebuie să facă. În această privință, cu Giotto se poate compara numai Michelangelo. În aprecierea asupra lui Giotto se pune deja accentul pe aspectele pur artistice pe care scriitorii secolelor XIV—XV le treceau sub tăcere, mângâindu-se de obicei să constate apropierea lucrărilor lui Giotto de natură.

Vasari a sintetizat și a dezvoltat într-un chip remarcabil în ale sale „Vite” („Viațele...”) tot ce fusese spus și scris până la el. În felul cum înțelege mersul general al dezvoltării artei italiene, el îi urmează întru totul pe scriitorii secolului al XV-lea și pe cei din prima parte a secolului următor, dar precizează și îmbogățește formulările acestora folosind noi materiale și introducând un imens volum de fapte noi. Printre problemele ce-l interesează pe Vasari, cea mai importantă este cu siguranță problema genezei artei noi sau, altfel spus, problema apariției acelei concepții artistice al cărei punct de pornire îl constituia studierea naturii și a monumentelor antice. Această nouă concepție artistică a început să se formeze, după opinia lui Vasari, de la jumătatea secolului al XIII-lea. Purtătorii ei au fost Cimabue, Arnolfo di Lapo, Niccolo și Giovanni Pisano, Andrea Tafi și Giotto care a încununat în chip strălucit căutările celorlalți. Activitatea acestor maeștri este privită de Vasari ca fiind orientată spre perioada de „creștere”, de „înnoire” și de „renaștere”. Vasari este unul dintre primii autori care introduc termenul de „rinascită”<sup>276</sup>. Cu toate că acest termen figurează deja la Dürer („die itzige Wiedererwach-ung”)<sup>277</sup>, la Melanchton („renascentia studia”)<sup>278</sup> și la Machiavelli („Roma rinata”)<sup>279</sup>, care îl folosesc pentru caracterizarea înviorării ce are loc în cultura secolelor XIV—XVI, singur Vasari a știut să-i găsească o explicație plauzibilă. La el, acest termen decurge logic din tabloul general al dezvoltării artei italiene pe care a descris-o în monumentală sa lucrare.

În considerațiile lui Vasari despre sursele artei Renașterii există multe păreri naive, tendențioase, 202



schematică și, uneori, pur și simplu eronate. El consideră că fiecare artă își are reformatorul ei: pictura — pe Cimabue și pe Giotto, arhitectura — pe Arnolfo di Lapo, sculptura — pe Niccolò și pe Giovanni Pisano, mozaicul — pe Andrea Tafi. Acești reformatori fie că imită monumentele antice, fie că recurg la studierea naturii. În punerea în valoare a activității lor, Vasari urmează o schemă trasată anterior de el însuși. Toată această schemă este prea armonioasă pentru a corespunde în întregime realității. Totuși, ea conține un puternic sîmbure de adevăr, și nu putem să nu recunoaștem simțul istoric al lui Vasari care a știut, în pofida lipsei unei cantități suficiente de date, să dea o apreciere în linii mari corectă cotiturii ce avea loc în arta italiană de la jumătatea secolului al XIII-lea.

În „Introducerea” la „Viațele...” sale, Vasari observa cu subtilitate că noile adieri s-au manifestat cel mai devreme în arhitectura Toscanei<sup>280</sup>. În edificii ca bisericile florentine Santi Apostoli și San Miniato, frapează nu numai „proporțiile armonioase” ce-și au originea în tradițiile antice, ci în general „îmbunătățirea arhitecturii”. Nu întâmplător, însuși Brunelleschi considera că este posibil să ia biserica Santi Apostoli ca model pentru biserica San Lorenzo pe care o construia el<sup>281</sup>. Remarcînd acest fapt, Vasari relevă în continuare că arhitecții toscani „au încercat, în măsura posibilităților, să imite, în realizarea ușilor, ferestrelor, coloanelor, arcelor și cornișelor, bunul ordin antic, depărtîndu-se, în același timp, de templul antic San Giovanni (Vasari consideră Baptisteriul din Florența construcție antică)<sup>282</sup>. Curînd, după o lungă perioadă de declin, au început „să se ridice pe picioare” și alte arte. Primul impuls a fost dat picturii de către Cimabue. El „constituie, oarecum, primul început al înnoirii ei”<sup>283</sup>. În arhitectură, rolul lui Cimabue îl jucase Arnolfo di Lapo care a descoperit „calea spre perfecțiune”<sup>284</sup>, iar în sculptură — Niccolò Pisano, care a rupt-o cu „gro-solana manieră grecească” și s-a îndreptat spre imitarea monumentelor antice care i-au făcut cuno-

știință cu „buna manieră antică”<sup>285</sup>. Pe urmele acestuia a mers Giovanni Pisano. Începutul făcut de toți acești maestri a fost desăvârșit de Giotto. „Animat de o ambiție demnă de laudă, ajutat de cer și de natură, el a făcut parte din rîndurile celor care, prin gîndirea lor avîntată, se apropie de porțile adevărului”<sup>286</sup>. „Datorită îndrumărilor primite de la Cimabue și înzestrat de natură, Giotto nu numai că și-a însușit procedeele de lucru ale maestrului său, dar a ajuns să reproducă atît de fidel natura încît s-a debarasat cu totul de grosolana manieră grecească și a reînviat arta bună și frumoasă a picturii de astăzi introducînd obiceiul de a desena oameni vii după natură, ceea ce nu se mai făcuse de mai bine de două sute de ani, iar dacă vreunul mai încercase vreodată s-o facă, așa cum am arătat-o mai sus, aceasta nu i-a reușit nimănui atît de bine ca lui Giotto”<sup>287</sup>.

Conceptia istorică a lui Vasari, avîndu-și originea în relatările scriitorilor din secolele XIV—XV, nu lasă nici o îndoială cu privire la locul unde trebuie căutate izvoarele Renașterii. Dacă oamenii Renașterii priveau arta secolului al XIII-lea ca punct de pornire al culturii artistice contemporane lor, atunci cu și mai multă justificare putem caracteriza astăzi ducento-ul ca pe o epocă de cotitură ce inaugurează un capitol nou în istoria italiană. Și chiar dacă unii cercetători îl consideră pe Giotto și pe contemporanii săi ca aparținînd în întregime Evului Mediu, pentru noi marele artist florentin rămîne unul dintre precursorii mișcării renascentiste. Strălucita pleiadă de maestri protorenascentiști a lucrat fără preget la rezolvarea marilor probleme ale noii arte ce aveau să fie pe deplin rezolvate abia în secolul al XV-lea. Și, bineînțeles, elementul dominant în creația lor a fost cel protorenascentist și nu cel gotic. Tocmai din această cauză scriitorii din secolele XIV—XV care gîndeau în spirit umanist îi considerau ca precursori ai marii arte a Renașterii. Și tot astfel îi considerăm și noi: creatori ai acelei „noi maniere” ce stătea la baza stilului renascentist.



Partea a doua

## EXCURSURI

# I. ORIGINEA INTERIORULUI ÎN PICTURA ITALIANĂ

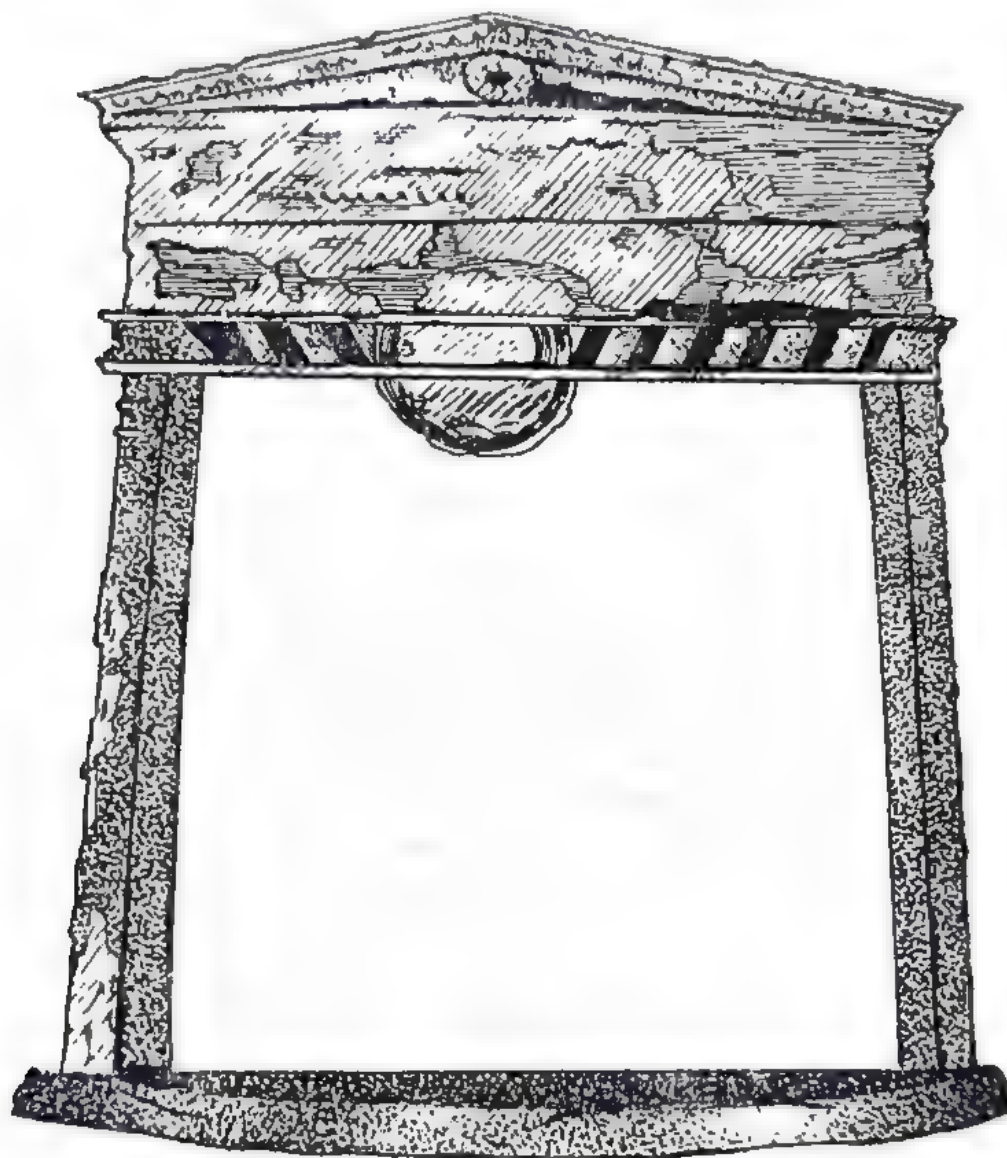
Noua concepție despre artă, care a înlocuit estetica medievală și care este indisolubil legată de numele lui Giotto se întemeiază pe două principii artistice fundamentale: acela al redării spațiului tridimensional în perspectivă și cel al tratării ca volum a figurii plastice. În arta europeană, între aceste două principii există o foarte strânsă interdependență și de aceea ele capătă o dezvoltare paralelă în creația lui Giotto. Odată cu accentuarea impresiei de volum a figurii, se adâncește și spațiul, iar odată cu dezvoltarea în adâncime a spațiului, se subliniază volumul figurii. Pe căile căutărilor de noi forme în spațiu, capabile să creeze pentru figura umană o ambianță reală și nu abstractă (cum se întâmplase în general în pictura medievală), atenția lui Giotto a trebuit să se oprească în primul rând asupra interiorului întrucât acesta includea figura într-un spațiu închis, absolut concret.

Și, în adevăr, în frescele lui Giotto care ne-au parvenit, există șaisprezece exemple de zugrăvire a interiorului (pl. 116, 125, 127, 128, 135, 139, 141). Interiorul este redat fie ca o încăpere delimitată net de trei pereți și de plafon, cel de-al patrulea perete dinspre privitor fiind eliminat (această formă spațială este numită de istoricii de artă germani „Kastenraum“\*)<sup>288</sup>, fie ca un portic

\* Spațiu „de cutie“, sugerînd și scena misteriiilor, a teatrului de păpuși etc. (n. trad.)



închis în partea de sus, în fundal și într-una din laturile laterale<sup>289</sup>. Pentru Giotto, tratarea spațiului sub forma interiorului este o formă atât de esențială de gândire în spațiu, încât lămurirea genezei acestei forme reprezintă una dintre problemele



5. Imaginea unui interior pe un cratér ceramic din sudul Italiei. Sec. IV î.e.n. Muzeul din Hamburg

mele centrale în cercetarea întregii lui creații. În funcție de găsirea unei soluții sau a alteia pentru problema respectivă se poate pune într-un mod absolut nou, strict științific, și problema originii însăși a stilului său.

Nu există nici o îndoială că imaginile antice de interioare își au originea în arta greacă din secolul al IV-lea î.e.n., când pentru prima oară artiștii au început să picteze scene mitologice și de gen pe

fundalul unor încăperi închise<sup>290</sup>. Izvoarele literare menționează pictura lui Aetion (*Nunta lui Alexandru cu Roxana*)<sup>291</sup> și pe cea a lui Antiphylus (*Copil întinzând focul*)<sup>292</sup>, din descrierea acestor compoziții rezultând că figurile erau amplasate în interior. La Antiphylus, interiorul era chiar luminat cu lumină artificială. Contemporane cu aceste renumite compoziții grecești, vasele de la jumătatea secolului al IV-lea, provenite din Italia meridională nu pot să ne dea cîtuși de puțin o idee despre caracterul interioarelor zugrăvite pe ele întrucît ele sînt produse meșteșugărești supuse legilor decorației plane. În schimb, unele dintre aceste vase (de pildă cratérul lui Asteas de la Madrid<sup>293</sup> sau cratérul aflat în Muzeul din Hamburg, fig. 5)<sup>294</sup> demonstrează clar că în secolul al IV-lea imaginile de interioare erau încă foarte aplatizate, dar în ele își făceau deja apariția plafoanele casetate conform principiului specific pentru perspectiva antică (fig. 6 și 7)<sup>295</sup>: liniile în racursi ale grinzilor nu se întîlnesc într-un singur punct, ci merg (în limitele fiecărei jumătăți a tavanului) paralel una cu alta, liniile din partea dreaptă și din cea stîngă ce-și corespund una alteia avîndu-și punctul lor comun de întîlnire. Aceste puncte de întîlnire ale liniilor ce-și răspund reciproc sînt situate unul deasupra altuia pe verticala trasată exact pe centrul plafonului (fig. 7). Într-o astfel de construcție perspectivală, numită de Kern „*Teilungskonstruktion*“, la jumătatea tavanului se formează o ciocnire de linii care tulbură integritatea impresiei optice. Spre a evita acest lucru, artiștii Antichității amplasau, de regulă, în centrul plafonului un scut (ca în cratérul din Hamburg), un panou de scînduri sau o perdea pentru a masca locul cel mai vulnerabil al construcției<sup>296</sup>.

Imagini de interioare pot fi întîlnite, de asemenea, și pe stelele funerare pictate: pe stela Helixo<sup>297</sup> găsită aproape de Alexandria și realizată în prima jumătate a secolului al III-lea î.e.n. și pe stela Hediste<sup>298</sup>, provenită din Pagase și executată la sfîrșitul secolului al III-lea — începutul celui de-al II-lea î.e.n. În cea de-a doua stelă este înfă-



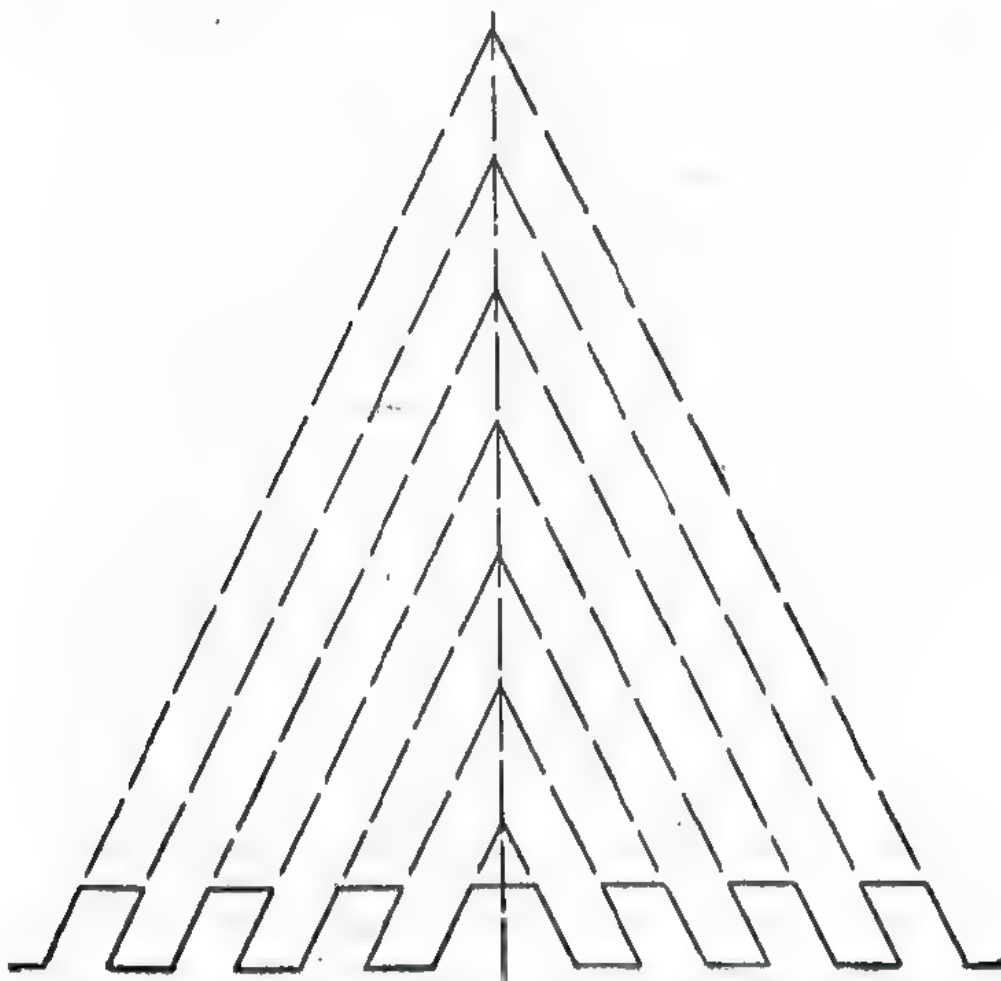
țișată o lăuză culcată în pat, în spatele căreia se văd doi pereți cu ferestre și figuri ce se profilează pe fundalul lor. O asemenea construcție putea să dea impresia unei adânci spațialități dacă n-ar fi



6. Schema perspectivei antice folosită la zugrăvirea unui plafon casetat

lipsit suprafețele plane în racursi perspectival ale podelei, aici lipsă, ale pereților laterali și ale tavanului, toate tăiate de rama ce încadrează compoziția.

Despre caracteristica interioarelor grecești din secolul al IV-lea pot să dea o oarecare idee renumitele tablouri pictate pe stucatură, din Hercula-



7. Distribuția punctelor de fugă ale liniilor în perspectiva antică

num, descoperite în anul 1761 și care au stîrnit entuziasmul lui Winckelmann<sup>299</sup>. Ele își trag obîrșia din originale grecești din a doua jumătate a secolului al IV-lea. Aici se întîlnesc interioare cu pereți, podea și tavan redat în racursi perspectival (pl. 144). Compozițiile sînt închise de pereți prevăzuți cu uși sau de îngrădiri ce nu ajung pînă la plafon. La o analiză a compozițiilor, sare în ochi lipsa de concordanță din tratarea unor linii și suprafețe lipsite de un punct unic de fugă. Datorită acestui fapt, construcția spațială se deosebește printr-o precizie relativ slabă. Principalii factori care organizează spațiul sînt figurile de tip statuar care, în ciuda interdependenței dintre ele, duc totuși o existență oarecum izolată. Acolo unde a putut, artistul evită să redea suprafețele și liniile într-un racursi acuzat preferînd interioare nu prea adînci care erau totuși chemate să găzduiască mai multe figuri decît le-ar fi permis s-o facă în realitate volumul lor redus. Cum bine remarcă Panofsky<sup>300</sup>, în această concepție artistică, spațiul există în funcție de figurile și obiectele conținute și depinde de ele în aceeași măsură în care peisajul antic depinde totdeauna de edificiile care-l împodobesc și care ocupă în el un loc foarte evident. Interioarele fără figuri și aspectele marine fără țărmuri și corăbii, atît de frecvente în pictura olandeză din secolul al XVII-lea nu ar fi de conceput în arta antică, cu tratarea specifică a spațiului ca o funcție derivată din plasticitatea figurilor ce-l populează.

Într-un original grecesc din a doua jumătate a secolului al IV-lea își are modelul și fresca pompeiană (pl. 145) înfățișîndu-i pe Odisseu și Penelopa (Macellum, Pompei) deși nu este exclusă posibilitatea ca al doilea plan să fi fost adăugat aici de către copist<sup>301</sup>. Interiorul înfățișat este prevăzut cu un plafon și cu peretele din dreapta redat în racursi perspectival. De la coloana ce susține acoperișul merge în adîncime o barieră redată într-un racursi puțin izbutit. Această barieră ar fi trebuit să fie coordonată cu peretele din dreapta, dar, de fapt, ea se desfășoară sub alt 210



unghi, ceea ce încalcă integritatea interiorului. La aceasta contribuie într-o măsură și mai mare amplasarea neclară a coloanei: deși aceasta era postată la același nivel cu limita anterioară a plafo-  
nului, în fața ei se mai află un postament pe care stă Odisseu. Acesta se află astfel în afara interiorului, la fel ca și Penelopa aflată în picioare, lângă el. Dacă în receptarea frescei pornim de la limita dinspre noi a plafo-  
nului și de la coloană, este absolut limpede că ele se învecinează cu zona cea mai apropiată de privitor a imaginii. Dar dacă pornim de la figuri, rezultă că în fața interiorului mai este și o curte. Această contradicție este rezolvată prin preeminența figurilor în raport cu spațiul. Acestea domină spațiul într-o astfel de măsură încât privitorul aproape că nu sesizează lipsa de claritate a construcției spațiului, recep-  
tând interiorul ca pe un fundal sui generis al figu-  
rilor<sup>302</sup>.

În afară de imaginile de interioare din compo-  
zițiile cu figuri, ne-au parvenit din pictura Anti-  
chității și o mulțime de interioare care intră în  
componenta picturilor murale de ordin pur deco-  
rativ. Avem în vedere imaginile construcțiilor ar-  
hitectonice fantastice aparținând stilurilor II și mai  
ales IV. Aici întâlnim edicule deschise pe toate  
laturile (pl. 146)<sup>303</sup> sau capele cu pereți laterali  
(pl. 147)<sup>304</sup>, sau, în sfârșit, mici pavilioane închise  
pe trei laturi (pl. 148)<sup>305</sup>. În toate aceste edificii,  
plafoanele casetate sînt date în racursi perspecti-  
val, și aici perspectiva fiind realizată după ace-  
lași principiu, tipic pentru pictura antică, despre  
care a fost vorba mai sus, cînd am analizat de-  
senul de pe vaza din Hamburg (așa-zisa Teilungs-  
konstruktion). Uneori plafoanele sînt înfățișate  
dintr-un punct de vedere lateral (așa-zisa proiecție  
de cabinet) și atunci artiștii redau grinzile sub  
forma unor linii oblice ce merg paralel<sup>306</sup>.

În frescele pompeiene tratarea spațiului este mai  
evoluată decît în operele grecești. De pildă, în  
imaginile de interioare sare în ochi o mai mare  
adîncime a lor. Dar principiile de bază ale con-

strucției perspectivele rămân aceleași: liniile și suprafețele nu au un punct de fugă unic, din care cauză construcțiile suferă de obicei de lipsa clarității și a preciziei. Cu toate acestea, în pictura antică existau destule mijloace de expresie care să permită redarea pregnantă, pe o suprafață plană, a spațiului tridimensional. Și de aceea, când în arta paleocreștină se întâlnesc imagini de interioare (deși foarte puternic schematizate), se poate afirma fără a se greși că ele au la origine tradițiile antice.

Cele mai târzii imagini antice redând interioare, pe care le cunoaștem pînă astăzi, sînt două interesante miniaturi de la sfîrșitul secolului al IV-lea — începutul secolului al V-lea din Vergiliile Vaticanului (Cod. lat. 3225)<sup>307</sup>. La pp. 40 și 41 (pl. 149 a, b) sînt zugrăvite două scene: *Didona pe patul de moarte* și *Moartea Didonei*. Pe ambele miniaturi sînt înfățișate interioare cu podeaua, plafonul și pereții laterali redați în perspectivă. Plafioanele casetate sînt redat potrivit schemei tipice pentru pictura antică (Teilungskonstruktion). Spațiul tridimensional, amintind în mod frapant interioarele lui Giotto, este elaborat de miniaturist cu relativ multă precizie, ceea ce era oarecum neobișnuit pentru o epocă așa de tîrzie. Un singur detaliu lasă să se vadă începutul destrămării iluzionismului antic: ușa. În ambele miniaturi, ea este amplasată la îmbinarea peretelui din spate cu cel lateral stîng, din care cauză amplasamentul ei devine confuz, neînțeles și anulează racursiul din redarea peretelui stîng care este atît de plat încît aproape că se confundă cu cel din spate.

Miniaturile de la Vatican sînt extrem de importante în sensul că aduc o mărturie lipsită de echivoc despre viabilitatea formelor pe care le îmbracă perspectiva antică. Aceste miniaturi datează de la sfîrșitul secolului al IV-lea — începutul celui următor, când la Roma au început să se construiască temple creștine împodobite cu bogate cicluri realizate în frescă și mozaic. Încă din secolul al IV-lea, Roma era renumită prin bisericile sale printre care se evidențiau cele cu hramul Mîn-



tuitarului și al Sfintei Cruci, mausoleul împăraților Constantin și Elena, bazilicile sf. Petru, Sf. Liberiu (352—366), Sf. Clement, Sf. Pudenziana, Sf. Pammahie. (mort 409 sau 410)<sup>308</sup>. Întrucât artiștii paleocreștini se inspirau din plin, în acești ani ai triumfului noii religii, din izvoarele antice, sînt toate motivele să presupunem că în picturile lor monumentale, ei înfățișau și interioare de tipul celor din Manuscrisele Vergiliene ale Vaticanului. În orice caz, aspectul de volum pe care-l au clădirile redată în mozaic (pl. 150 a) din nava centrală de la Santa Maria Maggiore (secolul al V-lea) nu lasă nici o îndoială că pentru artiștii romani rezolvarea unei asemenea probleme le stătea în puteri și nu era cîtuși de puțin în contradicție cu orientarea lor principală. Stabilirea acestui lucru are o mare importanță pentru continuarea expunerii noastre întrucît o parte din frescele și mozaicurile romane din secolele IV—V s-au păstrat pînă în secolul al XIII-lea, și anume de la ele au pornit Cavallini și artiștii din cercul său (inclusiv Giotto) cînd și-au realizat inovațiile.

În pictura creștină mai tîrzie, interiorul nu mai joacă un rol cît de cît însemnat; avînd tendința să se comprime, el își pierde tot mai mult caracterul tridimensional. În aceste condiții, construcția în perspectivă devine atît de neclară și de convențională încît, treptat, se întrerupe orice legătură cu tradiția antică. Chiar dacă se poate vorbi — cum fac Riegl<sup>309</sup> și Dvořák<sup>310</sup> — despre izolarea fundalului din jurul figurilor, de creșterea importanței intervalurilor spațiale, în arta antică tîrzie și în cea paleocreștină acest lucru nu este cîtuși de puțin valabil pentru caracterizarea spațiului desfășurat în adîncime al interiorului. Adîncimea interioarelor se reduce deoarece artiștii încetează să mai arate interes pentru redarea ambianței reale pe care o înlocuiesc, fie printr-un fundal aurit abstract, fie printr-o suprafață plană neutră, figurile fiind amplasate în fața acestora una lîngă alta — tot acest procedu întruchipînd noile idealuri ascetice ale creștinismului. Această criză a gîndirii în



spațiu se manifestă nu numai în pierderea adâncimii spațiale, ci și în faptul că figura însăși este tratată tot mai aplatizată.

În biserica San Giovanni in Fonte din Ravenna (449—458)<sup>311</sup> și în biserica Sf. Gheorghe din Salonice (jumătatea secolului al V-lea)<sup>312</sup> s-au păstrat frize în mozaic care au avut ca unică sursă de inspirație tradițiile picturilor decorative elenistice târzii. Altarele care figurează aici sînt flancate de porticuri deschise ce amintesc de ediculele antice, avînd înfățișate pe ele plafoane casetate redată în perspectivă. Oricum ar fi privite diferitele părți ale acestor construcții fantastice, un lucru este sigur, și anume că, prin claritatea redării perspectivei, ele sînt strîns legate de monumentele antice apropiate de picturile stilului IV<sup>313</sup>. Mai tîrziu, un asemenea realism în redarea formelor arhitecturale nu mai poate fi întîlnit. În această privință, este caracteristic faptul că în mozaicurile din moscheia Omeiazilor din Damasc (705—711), printre edificiile arhitectonice înfățișate lipsesc cu desăvîrșire plafoanele casetate desfășurate în adîncime și care de obicei subliniază atît de apăsător structura spațială a imaginii. Nu întîlnim asemenea plafoane nici în lucrări cum sînt lipsanoteca (= cutie de moaște). Muzeului din Brescia<sup>314</sup> nici în „Cartea vieții”<sup>315</sup> de la Viena sau în mozaicul cu imaginea lui Justinian din biserica San Vitale din Ravenna<sup>316</sup>. În reliefurile lipsanotecii (sfîrșitul secolului al IV-lea) este înfățișat Cristos în picioare cu un sul desfăcut, între șase apostoli stînd jos (pl. 151 a). Toate figurile sînt amplasate într-un interior flancat de coloane. De plafon atîrnă draperii larg desfăcute. De o parte și de alta a coloanelor se înalță turnuri între care este aruncat un acoperiș curbat ce se zărește după frontonul semicircular cu casete. Acest fronton convențional nu este altceva decît o boltă casetată, redată însă nu în perspectivă, ci într-o desfășurare plată pe verticală<sup>317</sup>. Interiorul este lipsit astfel de plafon care în loc să intre în el ca parte componentă, este înnădit deasupra în chip artificial. Ceva asemănător întîlnim și într-una din miniaturile din 214

„Cartea vieții“ de la Viena (sfârșitul sec. V — începutul sec. VI) în care este zugrăvită scena „Beția lui Noe“ (pl. 150 b). Interiorul construit schematic este lipsit aici de peretele din dreapta. Peretele din stînga este redat într-un racursiu neizbutit din care cauză, ușa deschisă în afară ar sta parcă în aer. Plafonul casetat s-a transformat aici într-o friză plată împodobită cu cruciulițe. Din această pricină, interiorul este receptat de privitor ca o culisă plată, ceea ce întâlnim și într-o altă miniatură (f. VII, 14) unde, pe fundalul unui interior aproape identic, sînt înfățișați Rebecca și Laban (pl. 150 b). Acest interior se deosebește de primul numai prin aceea că ușa este deschisă aici înăuntru și este eliminată cu totul orice aluzie la plafonul casetat. În sfârșit, în mozaicul din Ravenna (cca 547; pl. 152) Justinian împreună cu suita este redat pe fundalul unui portic deschis cu plafon casetat transformat într-o fișie pur ornamentală. Liniile înclinate spre centru merg paralel în fiecare dintre cele două jumătăți, la mijlocul plafonului ele formînd un triunghi. Prin urmare, liniile nu se întîlnesc aici în centru, ci dimpotrivă, se despart de aici spre înlături, ceea ce arată odată în plus cît de indiferenți erau artiștii paleocreștini și cei bizantini față de perspectivă. Neurmărind să redea realitatea, ei nu-și propuneau, în chip firesc, drept sarcină, să înfățișeze pe o suprafață plană spațiul tridimensional. Spațiul se transformă, astfel, la ei, într-o dimensiune fără volum și nesupusă măsurării. Or, în aceste condiții nu mai rămîne loc și pentru interior care dispare din artă odată cu ultimele reminiscențe ale realismului antic.

În pictura bizantină, interiorul lipsește cu desăvîrșire. Acest fapt nu este, desigur, întîmplător, mai ales dacă se are în vedere idealismul concepției bizantine despre lume. Figurile plate, lipsite de volum, sînt zugrăvite de obicei pe un fundal auriu abstract care le proiectează într-un mediu din afara spațiului și a timpului. Acolo unde se întîlnesc culise arhitectonice, ele sînt tratate convențional, din care cauză ele nu creează o ambianță reală pentru figuri. Luate separat, ele ar fi putut



fi folosite ca un factor spațial, dar unite în ireale combinații fantastice, încep să joace totdeauna un rol pur decorativ. La urma urmelor, din punct de vedere principial, ele abia dacă se deosebesc de fundalurile netede de aur, deoarece importanța lor rezidă în transportarea figurilor în nu știu ce sferă ideală. În aceste condiții, este firesc ca pentru dezvoltarea interiorului să nu fi existat nici un fel de premise. Și în adevăr, printre monumentele din sfera bizantină nu cunoaștem nici o imagine de interior în sensul strict al cuvântului. Chiar dacă artiștii bizantini redau (cu rare excepții) pereții laterali în racursi perspectival<sup>318</sup>, ei evita cu grijă să zugrăvească plafonul, păstrând cu strășnicie fundalul aurit atât de îndrăgit (pl. 153 a, b, 156 a, b). Acest fundal, pătrunzând în complexul arhitectonic, îl aplatizează și-i conferă strălucirea ireală, magică parcă, a aurului sclipitor, fapt datorită căruia dispare cu totul caracterul închis al interiorului, transformat, la acest gen nedezvoltat îndeajuns, într-o simplă culisă arhitecturală.

Pentru pictura bizantină, este semnificativ faptul că formele ei cele mai pronunțat spațiale își au originea în sursele antice. Ele se mențin ca un fel de reminiscențe ale realismului antic. În mozaicurile de la San Giovanni in Fonte și din biserica Sf. Gheorghe din Salonic, acest fapt se manifestă cu deosebită pregnanță. Nu mai puțin clar se simt ecourile elenistice și în fundalurile arhitecturale ale unor manuscrise cum este Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Gr. 699, sfârșitul secolului al IX-lea), Psaltirea de la Paris (Gr. 139, prima jumătate a secolului al X-lea), Biblia de la Vatican a reginei Cristina (Reg. gr. I, prima jumătate a secolului al X-lea), Evanghelia din mănăstirea Stavronikita de la Athos (Gr. 43, prima jumătate a secolului al X-lea). În sfârșit, aceste ecouri elenistice se simt puternic în spațialitatea subliniată a unei serii de monumente din sfera culturii Paleologilor (mozaicurile de la Kahrye Djami, frescele de la Zarzma și altele). Toate acestea permit să se afirme că și redarea în perspectivă a pereților laterali reprezintă tot o reminiscență a perspec-



tivei din Antichitate păstrată pe teren bizantin, sub formă fragmentară.

În arta medievală apuseană, moștenirea antică este mai palidă, mai atenuată decât în cea bizantină. Dar și în Apus elemente izolate de imagini perspective ce-și au originea în tradițiile elenistice târzii dăinuie destul de mult timp, cum o dovedesc cel mai bine seria de miniaturi din manuscrisele carolingiene și ottoniene. În manuscrisele carolingiene ca *Evangeliiarul* lui Godescalc din anii 781—783 (Ms. lat. 1203)<sup>319</sup> sau *Evangeliiarul* de la Saint-Médard din Soissons, de la începutul secolului al IX-lea (Cod. lat. 8850), în Biblioteca națională din Paris<sup>320</sup>, găsim miniaturi cu imagini perspective ale unor edificii și „fântini ale vieții” care trădează o indiscutabilă legătură succesorală sub forma unui „macellum” antic. În „*Biblia lui Alcuin*” (Brit. Mus. din Londra, Add. 10546, f. 25 verso)<sup>321</sup>, un miniaturist de la începutul secolului al IX-lea pornind de la modelele ilustrației de carte romane târzii, se hotărăște să redea interiorul în care Moise le înmânează evreilor tablele legii (pl. 154 a). Plafonul casetat este redat aici în racursi perspectival bazat pe principiul anticului *Teilungskonstruktion*. În schimb, toate celelalte suprafețe ale interiorului îi rămân neînțelese miniaturistului: pe pereții laterali atârnă draperii și se văd ferestre rotunde redat în desfășurare frontală, iar în loc de podea este înfățișat solul cu smocuri rare de iarbă<sup>322</sup>.

În manuscrisele ottoniene se observă în continuare un proces de schematizare și aplatizare a spațiului, deși se pot remarca și aici reminiscențe ale perspectivei antice. Astfel, într-una dintre miniaturi (f. 11 verso) a Cod. lat. 4456 din München, executat între anii 1002 și 1014, Henric II este înfățișat șezând sub un baldachin al cărui plafon casetat este redat în racursi<sup>323</sup>. Este adevărat, această miniatură amintește de o imagine analoagă (f. 5 verso) din „*Codex Aureus*” din München (lat. 14000) din anul 870 (pl. 155 a), în care îl vedem, în locul lui Henric II, pe Carol cel Pleșuv<sup>324</sup>, cu toate acestea, însuși faptul unei

asemenea copieri libere a unui manuscris mai vechi pledează fără echivoc pentru vivacitatea, în pictura ottoniană, a tradițiilor carolingiene antichizante.

În manuscrisele ottoniene mai târzii și în manuscrisele din epoca romanică nu mai întâlnim imagini de interioare cu plafoane redată în perspectivă. Interiorul tridimensional este înlocuit definitiv printr-un portic absolut plat numai în două dimensiuni<sup>325</sup>. Caracterul plat al podelei și plafonului precum și al pereților laterali nu este redat niciodată (pl. 154 b). Uneori, porticul este văzut dinspre acoperiș și atunci miniaturistii ori îl împodobesc cu un motiv decorativ în formă de tablă de șah, ori îl împart prin linii oblice paralele ce dau impresia de racursi. Totuși, întrucât lipsește plafonul desfășurat în spațiu, interiorul amplasat sub acoperiș rămâne absolut plat din care cauză clădirea în întregul ei este receptată ca un complex arhitectural ireal, alcătuit din diverse părți luate sub diferite unghiuri de vedere (pl. 151 b)<sup>326</sup>.

Dacă în pictura romanică interiorul își pierde orice importanță, un rol neînsemnat îi revine și în pictura gotică a secolelor XIII—XIV (pl. 155 b). Am căuta în zadar interioare tridimensionale care să închidă figurile într-o ambianță reală, concretă. Figurile diafane, lipsite parcă de substanță corporală, subordonate unui ritm irațional și care abia ating pământul, sînt redată, de obicei, pe fundaluri ornamentale<sup>327</sup>. Între aceste fundaluri și cadrul lor nu rămîne aproape nici un spațiu, așa încît figurile sînt parcă împinse spre suprafață plană dinspre privitor. De obicei, ele stau pe linia cadrului și nu rareori faldurile ȳeșmintelor și degetele picioarelor le ies din limita trasată de cadru, într-atît de restrîns este locul ce li se rezervă în spațiu<sup>328</sup>. Și totuși ar fi o mare greșeală să se nege existența oricăror elemente spațiale în pictura gotică<sup>329</sup>. Ele există, dar în combinații foarte originale. Cum remarcă pe bună dreptate Dvořák<sup>330</sup>, spațiul în pictura gotică este desfășurat nu atît în adîncime, cît dinspre adînc spre privitor. Tocmai de aceea figurile se balan-



sează pe muchiile ramei; spațiul dinamic parcă ar exercita asupra lor o presiune, înghesuindu-le în zona cea mai apropiată de privitor. Între fundalul ornamental și figuri precum și în intervalele dintre acestea din urmă, rămân acele interstii spațiale minime care se dovedesc a fi suficiente pentru ca figurile să fie receptate ca și cum ar fi înconjurate din toate părțile de spații. Dar acest spațiu n-a fost, în pictura gotică, niciodată tridimensional — concret și închis. Lui îi este proprie o îndepărtare neobișnuită de la realitate, ceea ce-l înrudește cu abstractismul gândirii scolastice. În calitate de fundal el capătă o suprafață plană ornamentală și este închis într-un cadru ornamental sau într-un portic, nici unul dintre acestea ne închizându-l cîtuși de puțin de vreme ce rămîne totdeauna o posibilitate de a-i extinde limitele în orice direcție la infinit, măbind firește în mod corespunzător cadrul și cantitatea motivelor ornamentale ale fundalului. Numai explicînd astfel tratarea spațiului în pictura gotică ni se pare posibil să se facă o legătură organică între aceasta și sculptura gotică în care figura nu duce, de asemenea, o existență izolată de spațiu (ca în arta antică), ci reprezintă o parte componentă organică a acestuia<sup>331</sup>. În sculptura monumentală acest lucru se obține prin amplasarea, deasupra statuilor, a unor baldachine care creează împrejurul lor o ambianță spațială, iar în cazul reliefului, pe calea amplasării, deasupra figurilor, a unor draperii ieșite puternic în afară și care îndeplinesc același rol ca și baldachinele<sup>332</sup>. Dar așa cum în miniatura gotică, această ambianță spațială nu este niciodată precis localizată și exact limitată, tot așa în sculptura gotică, ea constituie doar o parte a acelui spațiu infinit care întruchipează, potrivit părerii teologilor medievali, puterea fără margini a existenței divine contrapusă caracterului limitat al cosmosului receptat empiric<sup>333</sup>.

Vedem astfel că interiorul a lipsit atît din pictura bizantină cît și din cea romanică și gotică. Prin însăși esența lui, el se adapta greu cu caracterul abstract al artei medievale. De aceea, cînd

în fața precursorilor Renașterii constituiți într-un puternic curent artistic către sfârșitul secolului al XIII-lea, a apărut nevoia de a se crea, pentru figura plastică tridimensională, o ambianță reală, privirile lor au trebuit să se îndrepte, cum era și firesc, spre monumentele antice sau spre cele paleocreștine, din care puteau primi puternice impulsuri spre o nouă înțelegere a picturii.

Printre operele artiștilor italieni din secolul al XIII-lea, care lucrau în „manieră greacă”, nu întâlnim nici una în care să fi existat un interior tratat spațial. Culisele arhitectonice au un caracter pur plat deosebindu-se prea puțin de prototipurile lor bizantine. Ele se complică sub aspectul formelor, dar principial rămân la fel de abstracte și de convenționale ca și în frescele, miniaturile și icoanele bizantine. Dacă unii maștri din ducento au încercat, în mod cu totul excepțional, să experimenteze în domeniul perspectivei, sufereau totdeauna eșecuri întrucât nu o rupeau brusc cu sistemul tradițional de reprezentare, ci se limitau la a-l modifica doar parțial. Așa, de pildă, mozaicarii din Monreale înfațisează un paviment din lespezi în racursi (*Izgonirea negustorilor din templu*, pl. 156 ca și *Vindecarea șchiopului*), dar ei păstrează, în același timp, fundalul auriu și culise arhitectonice convenționale<sup>334</sup>. În aceste condiții, liniile în racursi ale pavimentului au mai multe puncte de fugă, fărâmițând unitatea receptării vizuale.

Aceeași discordanță se întâlnește și într-unul din mozaicurile (pl. 157 b) cupolei Baptisteriului din Florența, realizat de-a lungul ultimului pătrar al secolului al XIII-lea. Faraonul adormit căruia i se arată în vis șapte vaci slabe și șapte vaci grase este culcat într-un portic deschis și acoperit<sup>335</sup>. Acoperișul este susținut de șase coloane amplasate fără nici o înțelegere a compoziției în spațiu. Sub acoperiș este atârnat literalmente un plafon casetat care, datorită desfășurării sale verticale, nu îndeplinește nici o funcție constructivă. Probabil acest lucru i-a fost clar și mozaicarului însuși de vreme 220



ce a considerat că este nevoie să mascheze plafonul cu o draperie. Aceste două exemple ce reprezintă, în trecut fiind spus, episoade absolut izolate pe fondul picturii ducentiste, sînt suficiente pentru a combate opinia lui Panofsky care consideră posibil să găsim originea interioarelor lui Giotto și Duccio în tradițiile „manierei grecești”<sup>336</sup>. În cadrul acesteia lipsesc acele elemente care, prin dezvoltarea lor, ar fi putut duce la stilul spațial al lui Giotto. Nu poate fi trasată o linie dreaptă între artiștii care au lucrat în „maniera greacă”, în speță artiștii florentini din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, și precursorii artei europene. Aici trebuie căutată o altă sursă și această sursă a fost fără îndoială arta romană în care interiorul a dobîndit pentru prima oară, de la Antichitate încoace, o largă răspîndire<sup>337</sup>.

De-a lungul ultimului deceniu al secolului al XIII-lea, interiorul se afirmă în pictura romană aproape la fel de neașteptat ca moda. În timp ce lipsește cu desăvîrșire în pictura ducentistă din Sicilia, Veneția, Pisa, Lucca, Siena și Florența, la Roma el devine rapid o formă populară a recepțării spațiale. Gemenii interiorului își au aici originea în redarea perspectivală a plafoanelor casetate.

Prima imagine de acest fel cunoscută nouă este un mozaic al lui Cavallini din biserica Santa Maria in Trastevere (1291). În scena *Nașterea Maicii Domnului* (pl. 65), în planul secund, se înalță o culisă arhitectonică ce frappează prin precizia, excepțională pentru o perioadă atît de timpurie, a construcției perspectivele. Culisa respectivă constă din două porticuri străpunse, pe care sînt prinse perdele de stofă și care sînt acoperite cu plafoane casetate. Dacă aceste porticuri ar fi adîncite, ele s-ar transforma lesne în două interioare care ar include figurile. Plafoanele casetate sînt redată în perspectivă bazată pe principiul anticei Teilungskonstruktion<sup>338</sup>. Acest fapt este extrem de important întrucît demonstrează fără tăgadă cum Cavallini, în aspirația lui spre redarea în spațiu a arhitecturii, a folosit un monument antic oare-

care, de la care a împrumutat o formulă de-a gata ce i-a ușurat rezolvarea acestei probleme complicate.

Zugrăvirea bolților și plafoanelor casetate mai poate fi întâlnită și într-o serie de mozaicuri și fresce romane de la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul celui următor: în *Buna Vestire* de Cavallini (pl. 66) din Santa Maria in Trastevere (tronul), în *Buna Vestire* (pl. 73) și în *Înfățișarea la templu* (pl. 74) de Torriti, din Santa Maria Maggiore (tronul, porticuri, ciboriul)<sup>339</sup>, în friza nișelor semicirculare de deasupra medalioanelor prorocilor din Santa Maria Maggiore (pl. 63)<sup>340</sup> și în *Vindecarea Chiriachii* din nartexul anterior al bazilicii Sf. Laurentiu<sup>341</sup>. Casetele sînt redată de obicei dintr-un punct de vedere lateral, din care cauză toate liniile se desfășoară paralel.

Stăpînind redarea în perspectivă a plafonului, artiștii romani și-au pregătit astfel terenul pentru redarea tridimensională a interiorului care figurează ca o formă dezvoltată pe deplin în partea inferioară a mozaicului de pe fațada de la Santa Maria Maggiore (pl. 97—99)<sup>342</sup> și în frescele de la Santa Maria in Vescovis<sup>343</sup>. Fie că vom data mozaicul (așa cum fac Schmarsow și Mather) la jumătatea anilor nouăzeci, fie că (urmîndu-l pe Vasari) îl vom data la cca 1308, un lucru este sigur: el își trage obîrșia din tradițiile pur romane, anterioare lui Giotto. Interiorul este înfățișat ca o cutie în care se află figurile. Redat dintr-un punct de vedere lateral, el este închis din părți de pereți. Peretele stîng este prevăzut cu ușă pe care artistul o înfățișează întredeschisă, într-un racurs nereușit. În primul plan sînt amplasate două coloane subțiri care sprijină acoperișul. Cele trei figuri amplasate una după alta ocupă un loc precis delimitat în spațiul tridimensional care se distinge printr-un caracter absolut concret. Ceva asemănător întîlnim și în două fresce (*Esau în fața lui Isaac* și *Iacob în fața lui Isaac*) din Santa Maria in Vescovis, realizate de un urmaș anonim al lui Cavallini și în nici un caz de predecesorul său, așa cum a presupus Van Marle. Execuția artizanală ex- 222



plică primitivitatea construcției perspectivele a interioarelor în formă de cutie, care nu includ în ele figurile, ci mai degrabă slujesc drept fundal pentru acestea. Dar și aici frappează abordarea principal nouă a imaginii picturale care prezintă figura umană într-o ambianță reală.

Ultimele exemple de imagini ale unor interioare din pictura italiană a secolului al XIII-lea le reprezintă trei fresce din nava longitudinală a bisericii superioare San Francesco din Assisi: *Nunta din Cana*, *Iacob în fața lui Isaac* și *Esau în fața lui Isaac* (pl. 75—77). În prima frescă, plafonul casetat este susținut de trei console; în fața interiorului care amintește mai degrabă de un pavilion ușor au fost plasate slugile cu vase. În celelalte două fresce, sînt înfățișate interioare delimitate mai precis, prevăzute cu plafoane casetate și cu pereții laterali redați într-un ușor racursi (mai precis, este redat în racursi numai peretele din dreapta, în scena *Esau în fața lui Isaac*). Dinspre privitor, interioarele sînt delimitate prin balustrade joase, prevăzute cu străpungeri și care fixează cu precizie primul plan al imaginii, înlesnind astfel receptarea de către privitor a spațiului ce se desfășoară în spatele acestor balustrade. Fără a ne pierde în presupuneri cu privire la autorul posibil al acestor fresce, se cuvine a sublinia un fapt incontestabil: toate cele trei fresce se află sub o puternică influență romană<sup>344</sup>. În nici una dintre frescele lui Cimabue și ale urmașilor săi din nava transversală și din cea longitudinală nu întîlnim interioare. Este, de aceea, cu atît mai semnificativ faptul că acestea figurează în picturile murale care nu numai gravitează în cercul roman, ci, fără îndoială, au și fost realizate de artiști romani ce au dus cu ei la Assisi formele spațiale înaintate ale picturii romane<sup>345</sup>.

Analiza tuturor monumentelor descrise mai sus demonstrează clar că interiorul în pictură a apărut în cadrul școlii romane din ultimele două decenii ale secolului al XIII-lea sau, vorbind mai exact, în cercul lui Cavallini. În fața noastră se

ridică acum o importantă întrebare: de unde a împrumutat Cavallini forma de interior absolut neobișnuită pentru pictura din ducento? Arta bizantină, cea romanică, italo-bizantină, gotică nu puteau să fie folosite de el în acest sens, deoarece acestea nu cunoscuseră, așa cum s-a remarcat, in-



8. *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar.*  
Desen după Cavallini.

teriorul ca atare. Rămîne prin urmare o singură sursă — Antichitatea. Tocmai acesteia i s-a adresat Cavallini cînd s-a situat pe calea formelor înrăznețe, deschizătoare a unei epoci absolut noi.

Garber<sup>346</sup> a demonstrat convingător, în interesanta sa carte consacrată ciclurilor de fresce paleocreștine din bazilicile romane dispărute, că Pietro Cavallini a lucrat în bazilicile Sf. Pavel și Sf. Petru, împodobite cu picturile murale din epoca lui Leon I (440—461). Aceste picturi păstrate pînă astăzi au fost renovate de el parțial și parțial completate cu altele noi. Pictînd cele două bazilici de-a lungul mai multor ani la rînd, Cavallini a avut, prin urmare, posibilitatea deplină de a studia cu atenție stilul picturii paleocreștine timpurii, pătruns încă de puternice reminiscențe antice. Din aceste fresce paleocreștine, el trebuie să fi extras 224



tot ce i-ar fi permis în primul rând să depășească vechea „manieră greacă”. Dintre elementele stilului paleocreștin care-l interesau cel mai mult pe Cavallini fac parte, fără îndoială, formele, foarte avansate pentru secolul al XIII-lea, de tratare a spațiului. Aceste picturi murale paleocreștine trebuie să fi inclus nu numai clădiri construite în perspectivă, ci și interioare apropiate, prin caracterul lor în general, de interioarele din Vergiliile Vaticanului. De aici a împrumutat Cavallini forma interiorului. Că asta este adevărat, o demonstrează unul dintre mozaicurile lui Cavallini din Santa Maria in Trastevere (1291). Cum s-a arătat mai sus, în scena *Nașterea Fecioarei*, este înfățișat în planul secund un portic cu plafonul casetat (pl. 65). Schema perspectivală a acestui plafon este antica *Teilungskonstruktion* care figurează și în miniaturile din Vergilii. Deosebirea constă doar în aceea că la Cavallini, liniile centrale ale plafonului se întâlnesc sub un unghi ascuțit, în timp ce în miniaturile respective ele formează un trapez. Dar faptul nu schimbă principiul de bază al construcției întrucât și în mozaic și în miniaturi, liniile merg paralel în limitele fiecăreia dintre jumătățile plafonului, din care cauză, liniile ce-și corespund una alteia din partea stângă și din cea dreaptă a plafonului își au punctul lor de întâlnire.

Că tocmai Cavallini, care a știut să folosească abil tradiția antică, este fondatorul interiorului în pictura europeană o demonstrează încă un fapt. În Cod. Barb. lat. 4406, pe f. 46, se află un desen din anul 1634 înfățișând o frescă dispărută a lui Cavallini din Bazilica Sf. Pavel (fig. 8)<sup>347</sup>. Această frescă, reprezentând *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar*, a fost realizată în anii 1282—1287. Scena are loc într-un interior văzut dintr-un punct lateral. Plafonul lipsește. Suprafețele pereților laterali sînt coordonați fără suficientă precizie, dar aceasta nu impietează asupra impresiei generale de spațialitate. Figurile sînt amplasate într-un raport just cu interiorul care constituie pentru ele o ambianță pe deplin reală. Nimic ase-

mănător nu mai întâlnim în vreo frescă sau icoană din ducento, localizate în limitele „manierei grecești”. Aceasta este o concepție nouă despre spațiu, antagonistă față de întregul sistem de gândire artistică al lui Cimabue și al urmașilor săi.

Căpătînd o largă răspîndire în cerul lui Cavallini, interiorul (despre aceasta aduc mărturie în parte și picturile murale ale bisericii Santa Maria di Donna Regina din Neapole, pl. 157 a)<sup>348</sup> devine de-a lungul primului deceniu al secolului al XIV-lea, unul dintre motivele preferate în pictura italiană. El poate fi întâlnit și la artiștii ciclului Sf. Francisc din Assisi, care proveneau din școala romană (scenele 3, 4, 6, 7, 8, 17, 18, 21, 25, 26, 27, pl. 80, 81, 88, 89, 90, 92, 93)<sup>349</sup> și la Maestrul Sf. Cecilia care și el gravita în cerul roman (icoana de altar a Sf. Cecilia, aflată la Uffizi, pl. 103—109)<sup>350</sup>, și la Duccio (scenele din viața lui Cristos, în muzeul de pe lângă Opera del Duomo din Siena)<sup>351</sup>. Dar nimeni n-a făcut mai mult ca Giotto pentru popularizarea acestui motiv în arta italiană. Folosindu-l în frescele sale care au ajuns pînă la noi de șaisprezece ori, Giotto i-a asigurat astfel un succes răsunător printre artiștii trecențiști. După Giotto, motivul respectiv devine ceva de la sine înțeles, de care nu se putea lipsi un artist care se situa solid pe calea receptării realului.

Comarate cu interioarele din secolul al XIII-lea, interioarele lui Giotto și ale lui Duccio se deosebesc printr-o mai justă construcție a perspectivei și, prin urmare, și printr-o mai mare adîncime în spațiu. Liniile se întîlnesc cu mai multă precizie, suprafețele orizontale, desfășurate în adîncime, dobîndesc mai multă stabilitate, fapt datorită căruia linia medievală ce semnifica solul este înlocuită definitiv de către suprafața orizontală dată în racursi, și pe care figurile au posibilitatea să stea solid. Ferestrele și ușile pereților laterali sînt înfățișate adesea în racursiuri îndrăznețe și foarte reușite. Casetele și grinzile plafoanelor nu mai sînt amplasate după principiul anticei *Teilungskonstruktion*, ci trădează o mai mare unitate a percepției vizuale, apropiindu-se de o desfășurare în evan-



tai și tinzînd oarecum să se întîlnească într-un singur punct.

Pretutindeni se simte prelucrarea creatoare a vechii scheme sub acțiunea studierii realității în-săși. Dar întrucît perspectiva nu se baza în trecento pe un fundament strict științific, ea prezintă totdeauna un element de fortuit. De aceea ar fi în zadar să se caute în ea un punct unic de fugă, verificabil matematiceste sau o unică linie a orizontului. De obicei, artiștii acționează pe propria răspundere, dînd, pe măsura posibilităților, o construcție perspectivală cît se poate de justă (în aceasta reușesc îndeosebi Giotto și Maestrul Sf. Cecilia). Dar cele mai adesea ei alunecă pe panta receptării fărîmitate a perspectivei (ca de pildă, Duccio)<sup>352</sup> și atunci nu reușesc să depășească acea prezență a cîtorva puncte de fugă pe care Giotto a știut s-o neutralizeze cît se poate de bine datorită clarității excepționale a percepției de către el a spațialității<sup>353</sup>.

Analiza originii interiorului infirmă teoria despre relația de la elev la profesor a lui Giotto față de Cimabue. Tratarea spațiului la Giotto și la Cimabue este radical diferită și tocmai sub acest aspect este deosebit de simptomatică absența totală a imaginilor de interioare din lucrările lui Cimabue. Este, de aceea, cu atît mai important de subliniat că interioarele au căpătat o largă răspîndire în cercul lui Cavallini, de unde au fost împrumutate de Giotto care a făcut din ele principală formă de redare a spațiului. În acest fel, analiza detaliată a originii interiorului evidențiază legătura de succesiune dintre Giotto și reprezentantul școlii romane care poate fi considerat fără teamă drept predecesorul direct și dascălul lui.

Apariția interiorului în pictură înseamnă o adevărată revoluție. Pentru prima oară din Antichitate încoace figura este inclusă într-o ambianță spațială concretă, precis delimitată și absolut reală. Acest spațiu în care principiul tridimensionalității capătă o expresie excepțional de pregnantă este depărtat în egală măsură de fundalul abstract

227 bizantin din foiță de aur și de nu mai puțin ab-

stractul ornament „nesfârșit” din arta gotică. Spațiul interiorului întruhidează un nou procedeu de a vedea, care-și propune să redea realitatea în chip realist. Totodată, el sparge în principiu tiparele tradiționale privind caracterul plat al imaginii picturale: aceasta încetează să mai fie un perete sau un panou de lemn pe care sînt aplicate formele artistice, transformîndu-se parcă într-o suprafață transparentă care-i dă posibilitate privitorului să privească în profunzime, adică în spărtura spațială delimitată de trei planuri construite în perspectivă și închis din spate de un perete paralel cu planul imaginii<sup>354</sup>.

Afirmarea interiorului în pictura italiană la sfîrșitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea este legată strîns de afirmarea continuă a tendințelor noi ce se observă în creația lui Cavallini, Rusuti, Torriti, Giotto, Maestrul sf. Cecilia și Duccio. Interiorul a putut să apară într-o epocă în care a fost actualizat din nou principiul „realist” al artei antice. Tocmai de aceea Cavallini a apelat la monumentele paleocreștine care păstrează într-o formă deosebit de pură moștenirea antică. Premisa dezvoltării interiorului în pictura din ducento n-a constituit-o nici pe departe „simțul nord-gotic pentru spațiu” întărit, după părerea lui Panofsky<sup>355</sup>, de elementele peisajului arhitectural bizantin, ci intensificarea acestui suvoi „realist” ce se alimenta din izvoarele antice sau, mai precis spus, romane. Potrivit caracterului lor, interioarele lui Cavallini și Giotto sînt profund antropocentriste. Orientate spre figura umană, ele reprezintă un înveliș precis între limitele căruia omul se simte pe deplin stăpîn. Interioarele devin la fel de palpabile, de plastice, ca și volumele statuare amplasate în ele<sup>356</sup>. Iată de ce ele sînt așa de apropiate de interioarele antice, deosebindu-se de acestea din urmă prin faptul că sînt mai construite, mai solide și, prin urmare, mai spațializate. Perspectiva lor, în comparație cu cea antică, constituie, oricît ar părea de paradoxal, un anumit pas înainte. Aici se afirmă cu claritate importanța deosebită a elementului spațial în arta



europăană care încă din primele etape ale dezvoltării sale a elaborat soluții cu nimic mai prejos (dacă nu chiar superioare) realizărilor picturii antice târzii în domeniul perspectivei. Și tot în legătură cu aceasta, se cuvine spus că, la o comparație a frescelor lui Giotto cu picturile antice, frapază accentul care se pune la el pe intervalele spațiale, accent neobișnuit pentru operele artiștilor greci și romani. Toate acestea luate împreună fac din interioarele italiene timpurii nu o simplă copie a prototipurilor antice, ci o prelucrare creatoare a lor, ceea ce nu trebuie să ascundă totuși pentru noi substratul lor antic, ce se simte atât în sensul lor consecvent antropocentrist, cât și în precizia plastică a construcțiilor. Aici poate fi urmărită odată în plus legătura organică a Protorenașterii cu Antichitatea, ceea ce ne permite să considerăm această epocă drept primul capitol din istoria artei Renașterii italiene<sup>357</sup>.

## II. SURSELE STILULUI LUI GIOTTO

În operația de clarificare a surselor stilului lui Giotto, atenția cercetătorilor se concentrează de obicei asupra problemelor pure de atribuire care, din cauza cantității insuficiente a materialului de comparat, capătă o interpretare extrem de subiectivă. Din păcate, Rintelen<sup>358</sup>, care știa să pună problemele cu multă acuitate, aproape că nici nu s-a interesat de sursele stilistice ale operei lui Giotto. Factorul cel mai important îl constituia pentru el definirea esenței artei marelui maestru florentin. Cu toată justetea unui asemenea fel de abordare a problemei, trebuie remarcat totuși că el conține în sine o mare primejdie: operele artistului sînt smulse în mod arbitrar din epocă și transformate într-un fenomen de excepție. Or, în realitate, Giotto, asemenea oricărui alt mare artist, a fost strîns legat de epoca sa, de o anumită școală, de anumite tradiții. Numai elucidînd cu precizie cu ce curent artistic din secolul al XIII-lea a fost el în legătură și în ce relații de reciprocitate s-a aflat cu artiștii de frunte din ducento, se poate face o justă evaluare istorică a artei sale. Și făcînd asta, nu trebuie să ne pierdem în probleme secundare, ci să avem continuu în vedere principalele linii de dezvoltare care definesc caracterul epocii în ansamblu.

Cercetările din ultimele decenii au demonstrat cît de efervescentă a fost viața artistică din Italia secolului al XIII-lea. Dacă pentru Rumohr<sup>359</sup>



și chiar pentru Thode<sup>360</sup>, Giotto a fost un nume colectiv care a absorbit un mare număr de opere aparținând unor stiluri diferite, un nume care nu numai că a întruchipat o întreagă epocă, dar care a și copleșit această epocă cu autoritatea sa, pentru cei din zilele noastre Giotto este cel mai mare nume dintr-o serie întreagă de artiști asemenea lui. Noi am învățat să înțelegem diferitele curente din ducento ca și operele unor artiști ca Berlinghiero Berlinghieri, Bonaventura Berlinghieri, Giunta Pisano, Enrico di Tedice, Ugolino di Tedice, Deodato Orlandi, Coppo di Marcovaldo, Megliore di Jacopo, Cimabue, Guido da Siena, Margaritone d'Arezzo; pentru noi au devenit figuri istorice absolut concrete maestrul școlii romane (Cavallini, Rusuti, Torriti); sub ochii noștri, datorită criticii de artă, au fost reconstituite lucrările Maestrului sf. Francisc, ale Maestrului Sf. Magdalena, ale Maestrului sf. Cecilia. În cele din urmă, a devenit clară multilateralitatea artei din secolul al XIII-lea, despre care, cu vreo douăzeci de ani în urmă, nici nu se puteau face măcar presupuneri. Un mare număr de ateliere de icoane concureau între ele în acea vreme executând mii de tablouri pe teme religioase, luând parte la îndeplinirea numeroaselor comenzi de pictură monumentală. Dacă ținem seamă că materialul păstrat reprezintă numai o parte neînsemnată din tot ce a fost creat de-a lungul întregului ducento, atunci productivitatea artistică a epocii ne apare încă și mai pregnantă. De aceea trebuie socotită o mare greșală orice încercare de a se pune monumentele ajunse pînă la noi pe seama a vreo zece-douăzeci de maștri cunoscuți, ignorînd cu totul faptul că, alături de aceștia, au lucrat sute de artiști ale căror nume au fost date cu totul uitării<sup>361</sup>.

Deosebit de mare a fost avîntul artei italiene la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului următor. În această vreme s-a cristalizat acel stil antichizant în care sînt depășite cu totul tradițiile „manierei grecești” ale Bizanțului și au triumfat tendințele înnoitoare. Giotto a fost reprezentantul cel mai ilustru al acestui stil, dar nici

pe departe unicul. Alături de el au lucrat Cavallini, Rusuti, Torriti, Maestrul sf. Cecilia, Giuliano da Rimini, care n-au depins cîtuși de puțin de el, fiind, în majoritatea cazurilor, contemporanii lui mai vîrstnici<sup>362</sup>.

În lumina noilor cercetări, s-a putut conchide că adevărata cotitură în pictura italiană s-a produs la sfîrșitul deceniului nouă și începutul ultimului deceniu al secolului al XIII-lea, adică înainte de momentul cînd a început activitatea artistică a lui Giotto. Adevărații novatori au fost maestrul roman — Cavallini și adepții lui. Giotto a tras doar concluziile ultime și cele mai logice din reformelor, consolidînd definitiv izbînda acesteia. Iată de ce mi se pare hazardată tendința unor cercetători (inclusiv Berenson și Toesca) de a atribui aproape toate picturile murale și icoanele de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și de la începutul secolului următor lui Giotto și școlii lui. În consecință, Giotto apare ca autorul unui imens număr de fresce din Assisi ce aparțin unei etape mai timpurii din dezvoltarea picturii italiene, cînd aceasta se mai afla încă sub semnul puternicelor influențe romane. Și o supraestimare asemănătoare a rolului jucat de Giotto și-a aflat loc multă vreme în cursul clarificării surselor pe care se sprijină stilul Maestrului sf. Cecilia<sup>363</sup> și al fondatorilor școlii din Rimini, care sînt tributari într-o măsură incomparabil mai mare Romei decît Florenței<sup>364</sup>.

Cercetarea amănunțită a picturii din ducento ne permite ca dintre cele două date de naștere ale lui Giotto care figurează în vechile izvoare (1266 și 1276) să optăm pentru cea de a doua, adică pentru anul 1276<sup>365</sup>. Giotto a aparținut, fără îndoială, acelei generații de artiști a cărei activitate a început la sfîrșitul ultimului deceniu și nu în cursul anilor optzeci, harul lui manifestîndu-se pe deplin în primul deceniu al secolului al XIV-lea. Pentru această părere pledează caracterul general al artei giottesce care se bazează în egală măsură pe reforma lui Cavallini ca și pe arta Maestrului sf. Cecilia. A presupune că Giotto a început să lucreze de sine stătător în anii optzeci înseamnă



a face din el un artist care a știut, de-a lungul a cincisprezece ani, să se dezvolte dintr-un ducen-tist bizantinizant în inițiatorul picturii din tre-cento. O asemenea evoluție contrazice radical mo-dul conservator de viață care domnea în atelierele artistice din secolele XIII—XIV, unde timpul acordat învățării meșteșugului se prelungea, cum mărturisește Cennino Cennini<sup>366</sup>, de la doisprezece la douăzeci și patru de ani și unde arta picturii nu s-a desprins încă de meșteșug. În asemenea condi-ții, oricât de genial ar fi fost un artist, el n-ar fi putut schimba cu ușurință o manieră cu alta. Ase-menea evoluție ar fi putut cunoaște artiștii din seicento, dar nu maeștrii secolului al XIII-lea. Nu întâmplător, Zanotti<sup>367</sup> menționează ca o trăsătură caracteristică a lui Giuseppe Maria Crespi, abili-tatea acestuia de a schimba manierele. Tocmai acest dar nu-l aveau deloc maeștrii din ducento, din care cauză există toate motivele să presupu-nem că personalitatea creatoare a lui Giotto a în-ceput să se cristalizeze abia în anii nouăzeci, după ce Cavallini pictase deja, în anul 1293, frescele din biserica Santa Cecilia in Trastevere din Roma, care au inaugurat o nouă epocă în istoria artei ita-liene. Anume în această etapă își începe activitatea Giotto care se născuse în anul 1276.

În acțiunea de identificare a surselor stilului lui Giotto prima problemă care ne stă în față pri-vește relațiile lui cu Cimabue și cu școala floren-tină din ducento. Promovînd în toate scrierile sale o tendință panflorentină, Vasari<sup>368</sup> îl considera pe Giotto drept discipolul lui Cimabue. De la Va-sari care împrumutase teza respectivă de la Ghi-berti, aceasta s-a menținut pînă în zilele noastre fiind preluată de mulți istorici ai artei și trans-formată într-o regulă de școală ce nu poate fi su-pusă unei reexaminări critice. Noi cunoaștem însă acum suficient operele lui Cimabue și pe ale picto-rilor florentini din cea de a doua jumătate a se-colului al XIII-lea pentru a avea toate temeiurile să punem serios la îndoială relatările lui Ghiberti și ale lui Vasari.



Cine a dat tonul în arta florentină a anilor 70—90? L-au dat desigur mozaicarii care au lucrat în Baptisteriu, la San Miniato (1297) și în catedrală<sup>369</sup>, Megliore di Jacopo (menționat între 1239—1271, mort înainte de 1284)<sup>370</sup>, Corso di Buono (menționat la 1284, 1295)<sup>371</sup>, Maestrul sf. Magdalena (a lucrat între 1260—1300)<sup>372</sup>, Cimabue (menționat între 1272 și 1302)<sup>373</sup> și autorul madonelor din Sant Andrea în Mosciano și din colecția Gualino, din Torino<sup>374</sup>. Cu toată diversitatea stilistică a acestor artiști, există o trăsătură care-i înrudește și care ne permite să-i considerăm reprezentanți ai unei singure grupări, și anume faptul că nici unul n-a fost inovator. Toți țineau de „maniera greacă”, pentru toți tradițiile bizantine erau determinante, nici unul dintre ei nu se putea hotărî s-o rupă brusc cu trecutul. Comparându-i cu Cavallini, i-am putea caracteriza ca tradiționaliști conservatori care nu s-au înscris încă pe drumul însușirii noului stil ce căpătase pentru prima dată întruchipare picturală în arta maestrului roman.

Mozaicurile Baptisteriului (pl. 157 b), ale bisericii San Miniato și ale Catedralei vorbesc pregnant despre viabilitatea tradițiilor arhaizante din arta florentină a ultimului sfert de veac XIII. Aceste mozaicuri constituie ultimul monument al stilului bizantinizant pe solul toscan. Dar marea moștenire bizantină este îngropată aici sub forme eclectice și manieriste care vorbesc despre puternica criză a vechiului sistem de reprezentare plastică aflat în declin și transformat de fapt într-un conglomerat stilistic de compromis ce consta din elemente greco-venețiene, romanice și gotice. Figurile sînt lipsite de stabilitate și de volum, construcțiile în spațiu sînt convenționale și contradictorii, arborii, ca și stîncile, sînt puternic stilizați, veșmintele sînt încărcate cu podoabe, faldurile seamănă cu niște ornamente lineare fantastice, compozițiile sînt supraîncărcate, detaliile de gen care se insinuează din ce în ce mai des vin într-un conflict puternic cu reminiscențele idealismului medieval. Pentru secolul al XIII-lea, ea reprezenta

un impas în care nimerise curentul bizantinizant, degenerat într-un stil manierist, lipsit de suflul vieții.

Megliore di Jacopo, Corso di Buono și Maestrul sf. Magdalena crează opere mult mai valoroase decât mozaicarii care lucraseră în Baptisteriu, în catedrală și în biserica San Miniato. Icoanele lor prezintă un suflu de prospețime, sînt lipsite de manierism și trădează o legătură organică cu sursele populare, fiind înzestrate uneori cu o forță primitivă și cu multă expresivitate. Dar nici acești maeștri, ale căror opere prezintă deja o serie de trăsături pur italiene nu se pot rupe dintr-o dată de vechile tradiții din care se inspiră. Receptarea bidimensională a realității rămîne pentru ei elementul hotărîtor, figurile rămîn acorporale, iar linia continuă să rămînă principalul mijloc de expresie plastică.

Cel mai mare dintre maeștrii florentini din duecento a fost, fără îndoială, Cimabue. Am comite însă o mare greșală dacă, urmîndu-i pe Villani și pe Vasari, l-am considera un inovator care-i pregătește terenul lui Giotto<sup>375</sup>. Cimabue a fost un mare artist, dar care a rămas prea legat de trecut. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie figura Sf. Ioan din absida catedralei din Pisa, executată în tehnica mozaicului, către sfîrșitul vieții (1301—1302). Aici, Cimabue se manifestă ca un adept fidel al „manierei grecești” care nu vrea să știe nimic despre reforma promovată de Cavallini. În ciuda unei serii de inovații pe care maestrul le introduce în lucrările sale, în general el rămîne un tradiționalist, un conservator. Numai rupînd-o în mod conștient cu tradițiile cultivate de Cimabue, a putut Giotto să dobîndească libertatea care i-a permis să devină un deschizător de drumuri.

Făcînd o asemenea apreciere asupra lui Cimabue, nu avem cîtuși de puțin intenția de a diminua importanța lui ca artist. El a fost un mare maestru dar nu și un inovator. Acest adevăr simplu nu l-au înțeles unii istorici de artă<sup>376</sup>. În secolul al XIII-lea, nimeni n-a înțeles mai bine ca

235 Cimabue spiritul înalt al artei bizantine, nimeni

n-a stăpînit într-o măsură mai mare decît el secretul monumentalității, nimeni n-a știut mai bine decît el să împodobească suprafețele pereților imprimîndu-le un riguros ritm decorativ, subordonat ritmului arhitecturii<sup>377</sup>, în sfîrșit, nimeni nu se poate compara cu el ca forță a patosului tragic prin care anticipează acea *terribilită* michelangiolescă. În pofida acestor trăsături, Cimabue rămîne totuși un artist caracteristic pentru ducento. Figurile lui mai sînt încă lipsite de volum, mai au încă ceva înghețat, hieratic, fețele lor sînt severe, adesea chiar încruntate, veșmintele le sînt acoperite cu o rețea de linii aurii abstracte, iar mișcările lor oarecum sacadate sînt uniforme și reținute. Compoziția se desfășoară într-un singur plan trădînd din partea artistului un excepțional simț al ritmului. Dar, ceea ce este cel mai important, compozițiile se construiesc nu în profunzime, ci pe verticală, din care cauză principalul mijloc de expresie artistică devine silueta. Aceasta și este una dintre principalele cauze care fac ca frescele din Assisi ale lui Cimabue, în ciuda precarei stări de conservare, să producă o impresie atît de puternică. Caracterul de siluetă al grupurilor și figurilor nu numai că n-a dispărut, dar prin estomparea detaliilor, el a devenit și mai accentuat. De aceea schema compozițională a acestor fresce poate fi descifrată atît de ușor de către privitorul contemporan.

Analiza creației maeștrilor florentini din ultimul pătrar al secolului al XIII-lea demonstrează cu claritate că în mediul acestora n-ar fi putut să ia ființă arta foarte înaintată a lui Giotto. Toți acești maeștri erau strîns legați de „maniera greacă”, ce constituia un stil pur medieval ce-și trăgea seva din izvoarele romanice, gotice și în primul rînd bizantine. Este adevărat, în cadrul acestei maniere, se conturează tot mai pregnant o anumită tendință spre depășirea abstractismului romanic și a spiritualismului bizantin, o tendință spre receptarea mai reală și mai emoțională a lumii, o tendință către umanizarea imaginii divinității. Cu toate acestea a fost nevoie de o cotitură hotărîtă în planul ideilor și recurgerea la alte surse, mai 236



proaspete, spre a se fi putut naște un stil nou. Acest stil n-ar fi putut să se nască din „maniera greacă”, așa cum n-ar fi putut să se cristalizeze nici din tradițiile pur bizantine<sup>378</sup>. Iată de ce nu vom putea să facem abstracție de reforma lui Cavallini cînd vorbim de evoluția strict consecventă a picturii din ducento. Această reformă a fost promovată, asemenea reformelor lui Masaccio și Caravaggio, ca o consecință a negării principiilor de bază ale vechiului stil, și nu ca urmare a dezvoltării în continuare a elementelor conținute de acest stil. Justețea acestei teze au intuit-o foarte bine contemporanii lui Giotto și oamenii Renașterii căci altfel Ghiberti<sup>379</sup> n-ar fi scris despre Cimabue că el „tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama” („ținea de maniera greacă, ce avea o foarte mare faimă în Etruria”). Și același Ghiberti care a fost un subtil cunoscător în probleme de artă și care a manifestat totdeauna intuiție istorică, a contrapus cu abilitate, în caracterizarea pe care i-a făcut-o lui Cavallini, „relieful măreț” („grandissimo rilievo”) din lucrările acestuia ecourilor ce se mai făceau simțite din vechile tradiții grecești („ma tiene un poco della maniera antica, cive greca” — „dar a păstrat puțin din vechea manieră, adică greacă”)<sup>380</sup>. Pe o contrapunere asemănătoare a novatorului Giotto lui Cimabue care-și trăise epoca de glorie sînt compuse și nemuritoarele terține ale lui Dante:

*Credette Cimabue nella pittura  
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,  
Si che fama di colui oscura.  
Casì ha tolto l'uno all'altro Guido  
La gloria della lingua; e forse è nato  
Chi l'uno e l'altro caccera di nido*<sup>381</sup>

\* Cimabue credea că în pictură stăpînește terenul (că este, adică, primul); însă faima lui a apus, fiindcă acum Giotto e cel care are cuvîntul. Astfel, un Guido (aluzie la poetul Guido Cavalcanti, mort în 1302) i-a răpit altuia (aluzie la poetul Guido Guinizelli, mort în 1276) gloria limbii (literare); și poate că s-a născut acela (aluzie la Dante) care îi va izgoni pe amîndoi din cuib”.

Aici este clar exprimată ideea despre caracterul nestatornic al soartei, când artistul bătrîn ce mai ține încă de „maniera greacă” își pierde subit faima, pentru a ceda locul novatorului îndrăzneț care se situează pe căi de dezvoltare absolut noi. Și oricîtă cerneală vor face să curgă savanții comentatori ai „Divinei commedia” ... ei nu vor putea să respingă niciodată două lucruri: recunoașterea de către Dante a importanței lui Cimabue ca unul din cei mai mari reprezentanți ai stilului învechit, odată cu recunoașterea caracterului antitetic al lui Cimabue în raport cu Giotto care inaugura, asemenea lui Dante însuși, un capitol nou în istoria culturii italiene.

Vedem, astfel, că în Florența ultimului pătrar al secolului al XIII-lea n-a existat un mediu profesional în stare să hrănească arta înaintată a lui Giotto. Desigur, nu este exclusă posibilitatea ca Giotto să fi lucrat o foarte scurtă perioadă de timp în atelierul lui Cimabue, dar nu putea să rețină aici ceva substanțial pentru formația sa. De aceea sînt motive să credem că încă de la o vîrstă tînră, Giotto s-a văzut atras în orbita faimosului pictor asupra căruia erau ațintite privirile artiștilor de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, adică în orbita lui Pietro Cavallini. Abia la Roma a putut el să-și însușească o manieră de a picta nouă pentru acea vreme, numai aici a putut să vină în contact strîns cu tradițiile antichizante pentru care avea o profundă afinitate<sup>382</sup>.

Că Giotto a ajuns la o vîrstă tînră la Roma, faptul devine verosimil dacă sînt analizate principalele date ale biografiei sale. Lăsînd deschisă problema anului de naștere al lui Giotto, trebuie să ne concentrăm atenția asupra unui aspect esențial: șederea lui Giotto pînă în anul 1301 la Florența, nu poate fi atestată documentar<sup>383</sup>. De-a lungul primului deceniu al secolului al XIV-lea, Giotto este amintit în documentele florentine numai de două ori — în 1301 și în 1307<sup>384</sup>. Începînd cu anul 1311, numele artistului figurează foarte frecvent în documentele florentine (din 1311—1315, 1318—1322, 1324—1327, 1329, 1334 238

și 1337)<sup>385</sup>. Menționarea atât de frecventă a lui Giotto în documentele din deceniile doi și trei nu este, desigur, întâmplătoare. Luând în considerație tăcerea absolută a izvoarelor florentine cu privire la el în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea și mențiunile foarte rare ale numelui său în aceleași izvoare în primul deceniu al secolului următor, avem toate motivele să presupunem că aproximativ pe la 1310, peregrinările artistului se apropiau de sfârșit și că el se stabilea definitiv în orașul natal. Despre aceasta relatează și un document din anul 1313 publicat de Chiappelli<sup>386</sup>, potrivit căruia, Giotto îl împuternicește pe negustorul Benedetto fu Pace, aflat la Roma, să primească de la gazda sa lucrurile care-i aparțineau. În felul acesta, este atestată șederea îndelungată a lui Giotto la Roma unde își înjghebase o situație și unde trebuie să fi trăit nu numai în jurul anului 1310, cum crede Chiappelli, ci un timp mult mai îndelungat, căci altfel Mancini<sup>387</sup> și Baldinucci<sup>388</sup> care au folosit, fără îndoială, un izvor vechi necunoscut nouă, n-ar fi afirmat pe un ton atât de categoric că Giotto a executat mozaicul *Navicella*, care împodobește fațada bazilicii de la Vatican, în anul 1298. Argumentele aduse de L. Venturi<sup>389</sup> împotriva unei datări atât de timpurii a *Navicellei* pe care este înclinat s-o dateze în jurul anului 1320, ni se par, mai cu seamă după comunicarea lui Chiappelli, inconsistente. Coroborând toate acestea avem temeiuri serioase să presupunem că Giotto a trăit ultimul deceniu al secolului al XIII-lea și primul deceniu al secolului următor în cea mai mare parte la Roma, unde a putut veni foarte probabil la o vîrstă tînră de tot și de unde a întreprins călătorii la Florența, Padova, Rimini<sup>390</sup>.

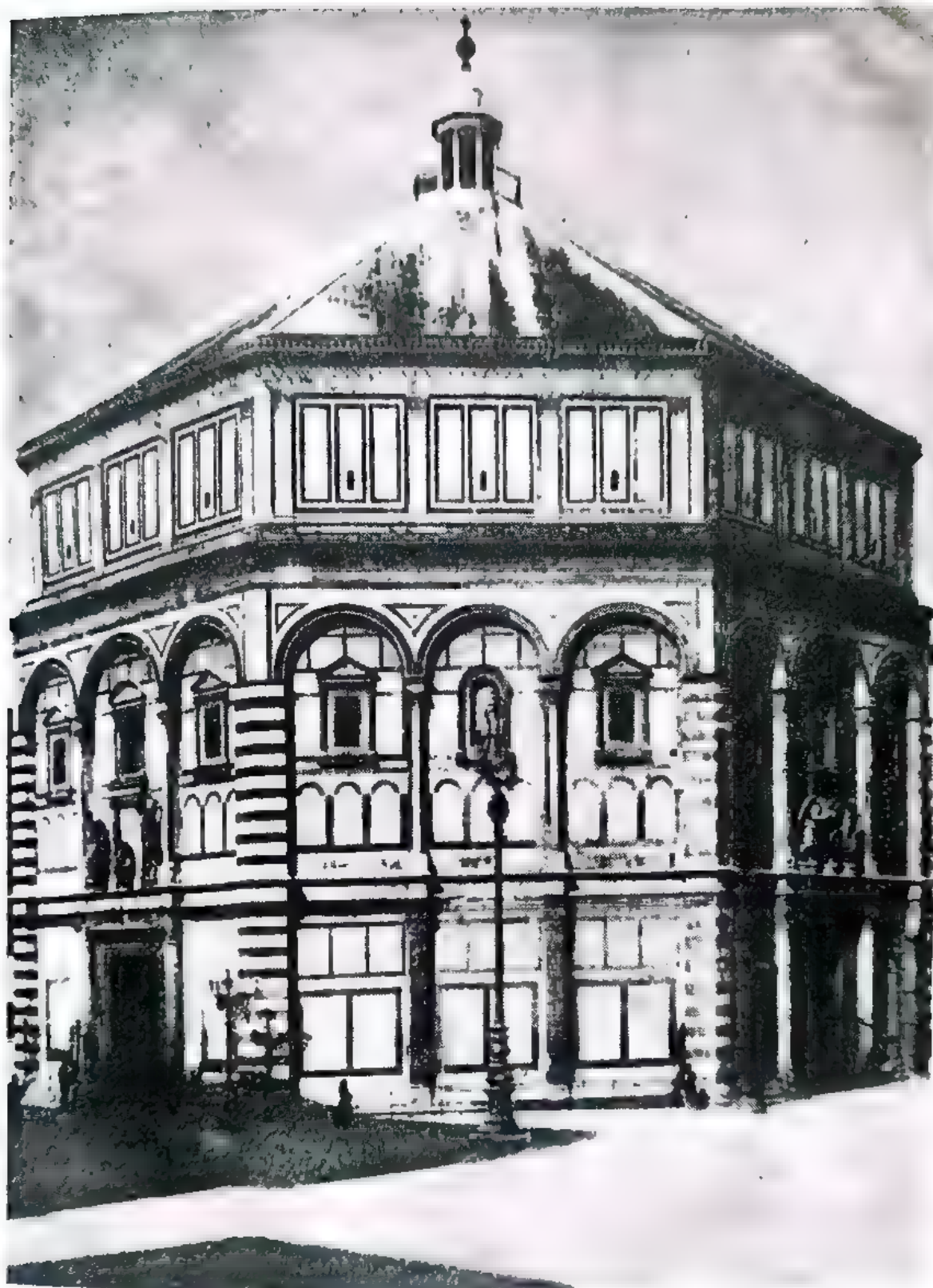
Mozaicul *Navicella* (pl. 112) și fresca reprezentîndu-l pe Bonifaciu VIII<sup>391</sup>, realizată cu prilejul jubileului celor 1300 ani ai erei noastre (pl. 113), sînt atât de denaturate în cursul restaurării încît din aspectul lor inițial nu s-a păstrat aproape nimic. Faptul complică extrem de mult fundamentarea strict științifică a atribuirii. Punînd amîn-



două aceste lucrări pe seama lui Giotto (presupunere de al cărei adevăr nu ne îndoim) trebuie, totodată, să le datăm ante 1301. Atribuirea lor unei epoci mai târzii echivalează cu negarea paternității lui Giotto.

În pofida importantelor deteriorări suferite, mozaicul și fresca permit să se tragă totuși unele concluzii. Însuși faptul că Giotto s-a folosit de tehnica mozaicului demonstrează clar legătura lui sucesorală cu artiștii romani. Marile cicluri în mozaic pe teme istorice erau larg răspândite la Roma atît în perioada creștinismului timpuriu, cît și de-a lungul întregului Ev Mediu. Mozaicul constituia o tradiție specific romană care a existat independent de cea bizantină care a prins rădăcini adînci numai în Sicilia, la Veneția și, parțial, la Florența. Tradiția romană se caracterizează prin somptuozitate și pompă, prin caracterul concret al redării episoadelor înfățișate, prin istorism accentuat, ei fiindu-i profund străin spiritul contemplativ și dogmatic al monumentelor bizantine. Dacă figurile pînă la brîu ale îngerilor din San Pietro Ispano în Boville Ernica și în Museo Petriano din Roma<sup>392</sup> au constituit, în adevăr, cîndva, o parte din *Navicella*, atunci ele permit să se afirme că stilul mozaicului a fost îmbibat de ecouri pur antice. Antic este într-o mare măsură ovalul succulent al feței îngerului care amintește, ca tip, de chipurile frescelor și mozaicurilor lui Cavallini, netrădînd nici cea mai mică asemănare cu canonul sever și depărtat de real al lui Cimabue.

Desenul de la Ambrosiana<sup>393</sup> dă posibilitatea să se reconstituie fragmentul din fresca reprezentîndu-l pe Bonifaciu. Aceasta fusese o compoziție istorică foarte complexă: Bonifaciu VIII înconjurat de clerici citește o proclamație de la balcon, iar jos se află mulțimea care-l ascultă cu atenție. Această frescă împodobește, împreună cu altele două (*Creștinarea lui Constantin și Construirea Bazilicii Laterane*), dispărute azi pentru totdeauna, un portic de la San Giovanni in Laterano, și intra în componența unui mic ciclu de compoziții pe teme istorice, menite să glorifice puterea papală. Și aici, 240



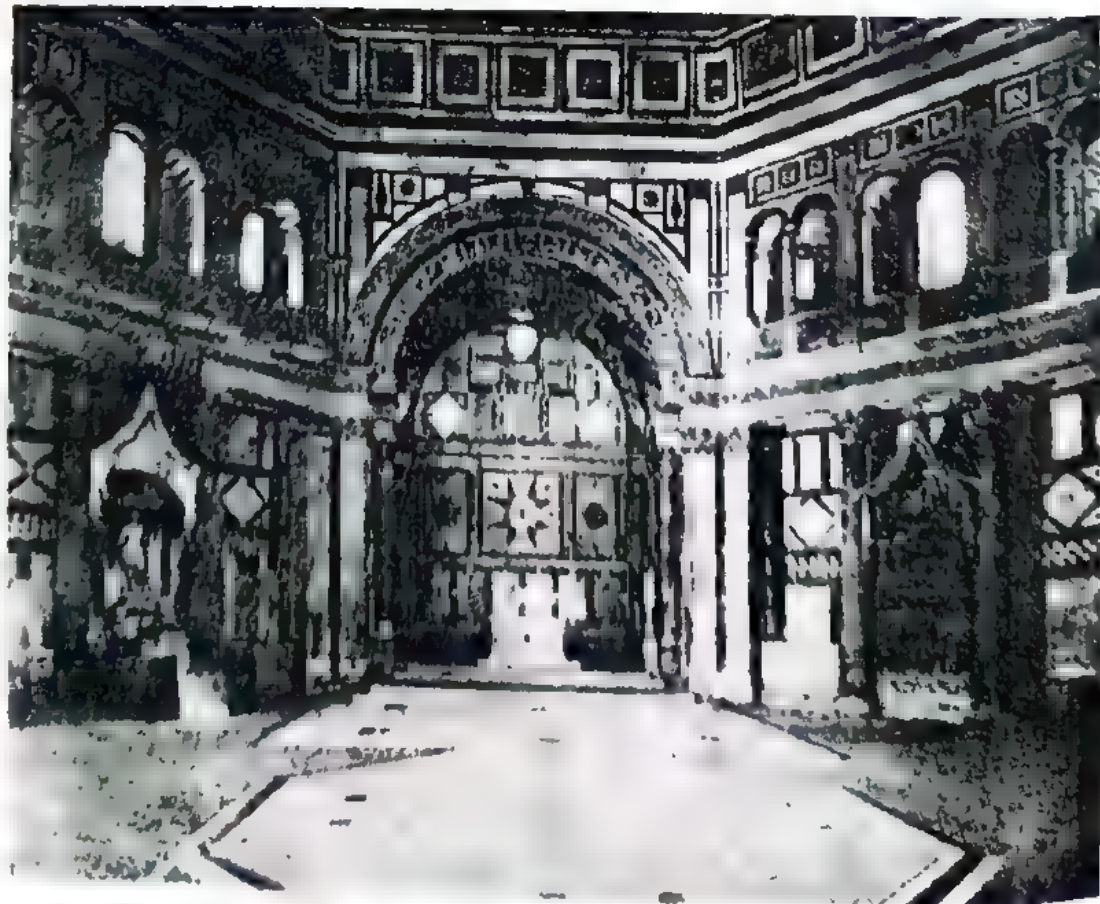
1. Baptisteriul din Florența.



2. Baptisteriul din Florența. Detaliu din fațadă.

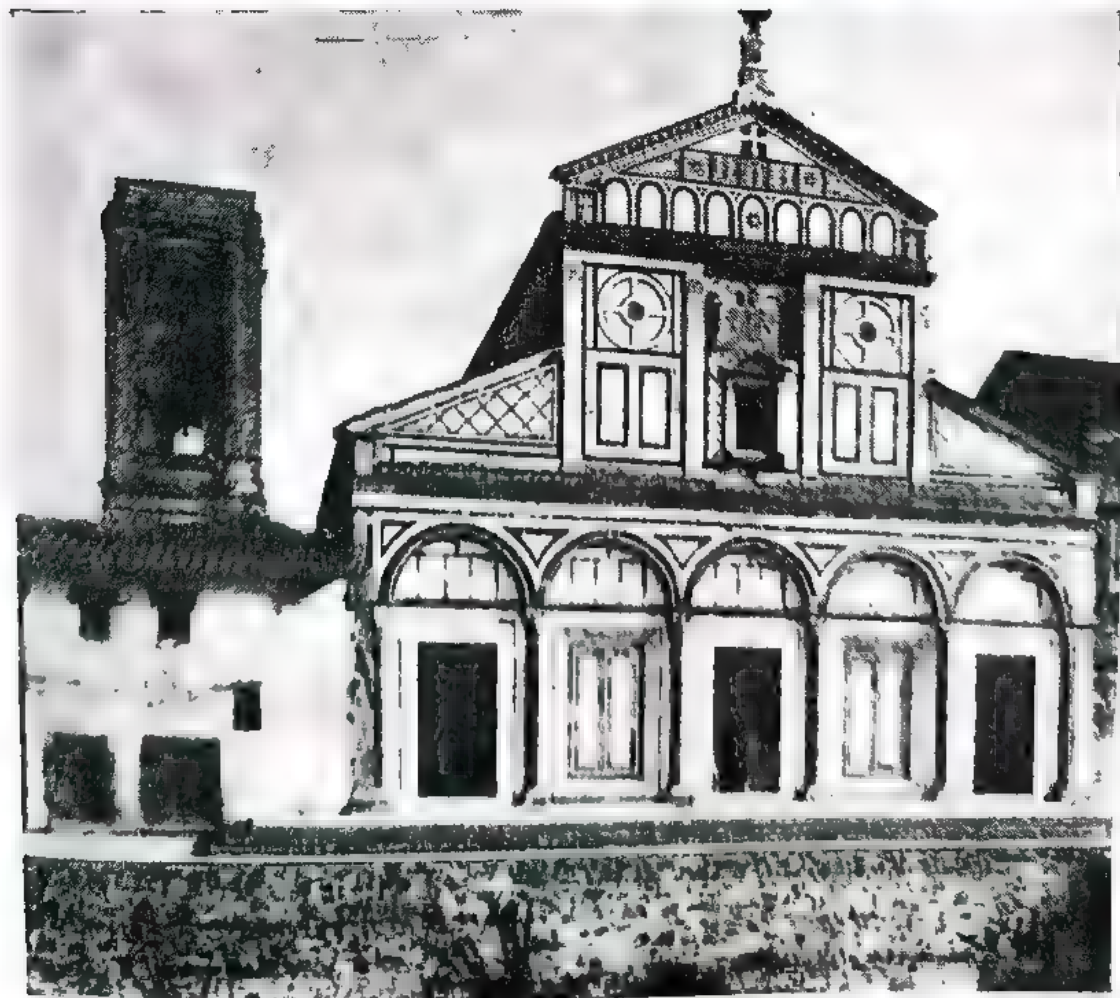


3. Baptisteriul din Florența. Interior.





4. Baptisteriul din  
Florența. Inter-  
rior.



5. Biserica San Miniato al Monte din Florența.



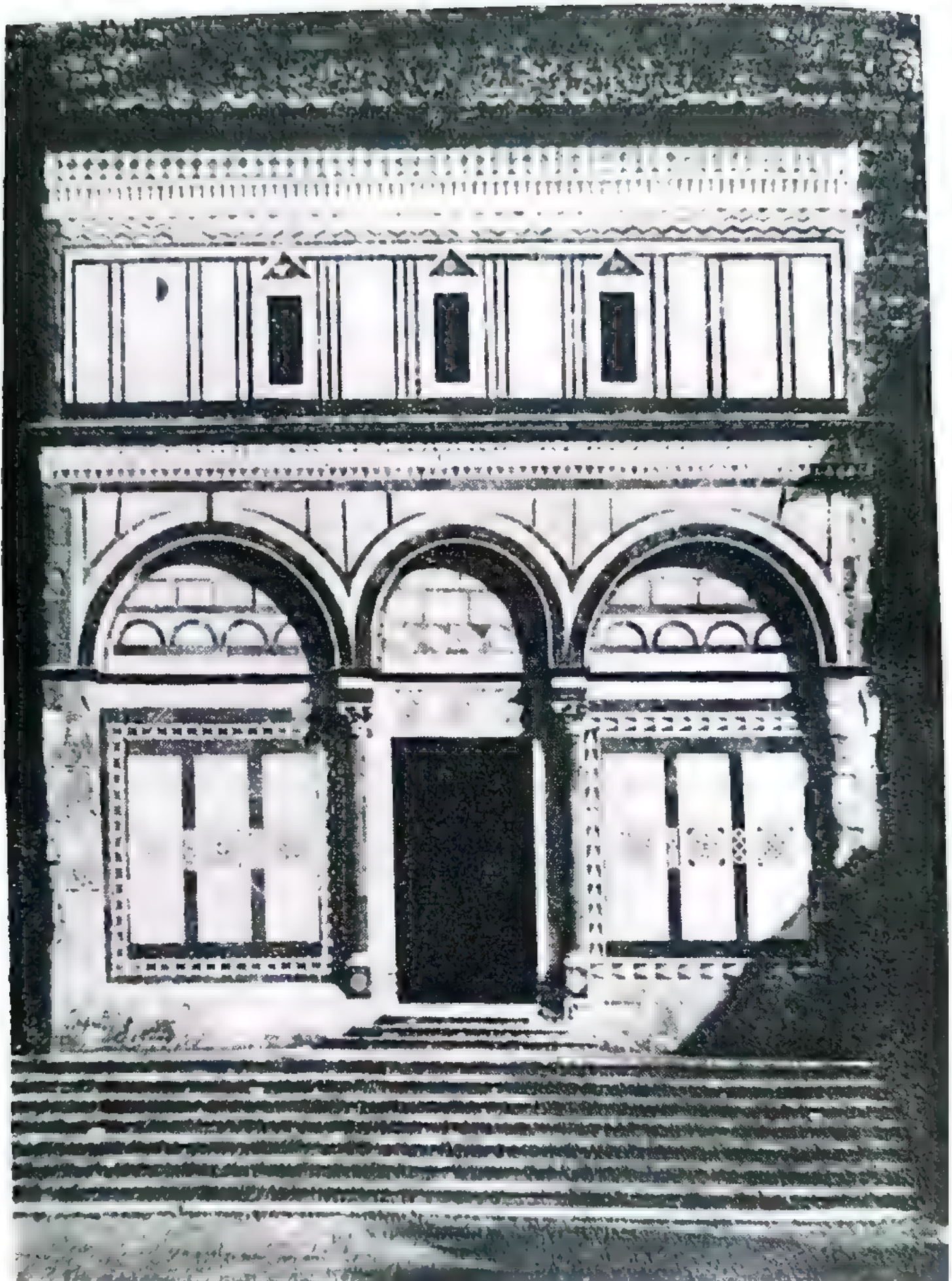
6. Biserica San Miniato al Monte din Florența, Interior.



7. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Absida.







9. Biserica Collegiata din Empoli. Fațada.



10. Biserica San Salvatore din Florența. Fațada.





11. Biserica Sant Iacopo Soprarno din Florența. Fațada. Sec. XII — începutul sec. XIII.



12. Biserica Santa Maria Novella din Florența. Nava longitudinală.



13. Niccolò Pisano,  
Biserica Santa  
Trinità din  
Florența. In-  
terior.



14. Arnolfo di  
Cambio, Bise-  
rica Badia din  
Florența. Fa-  
țada.

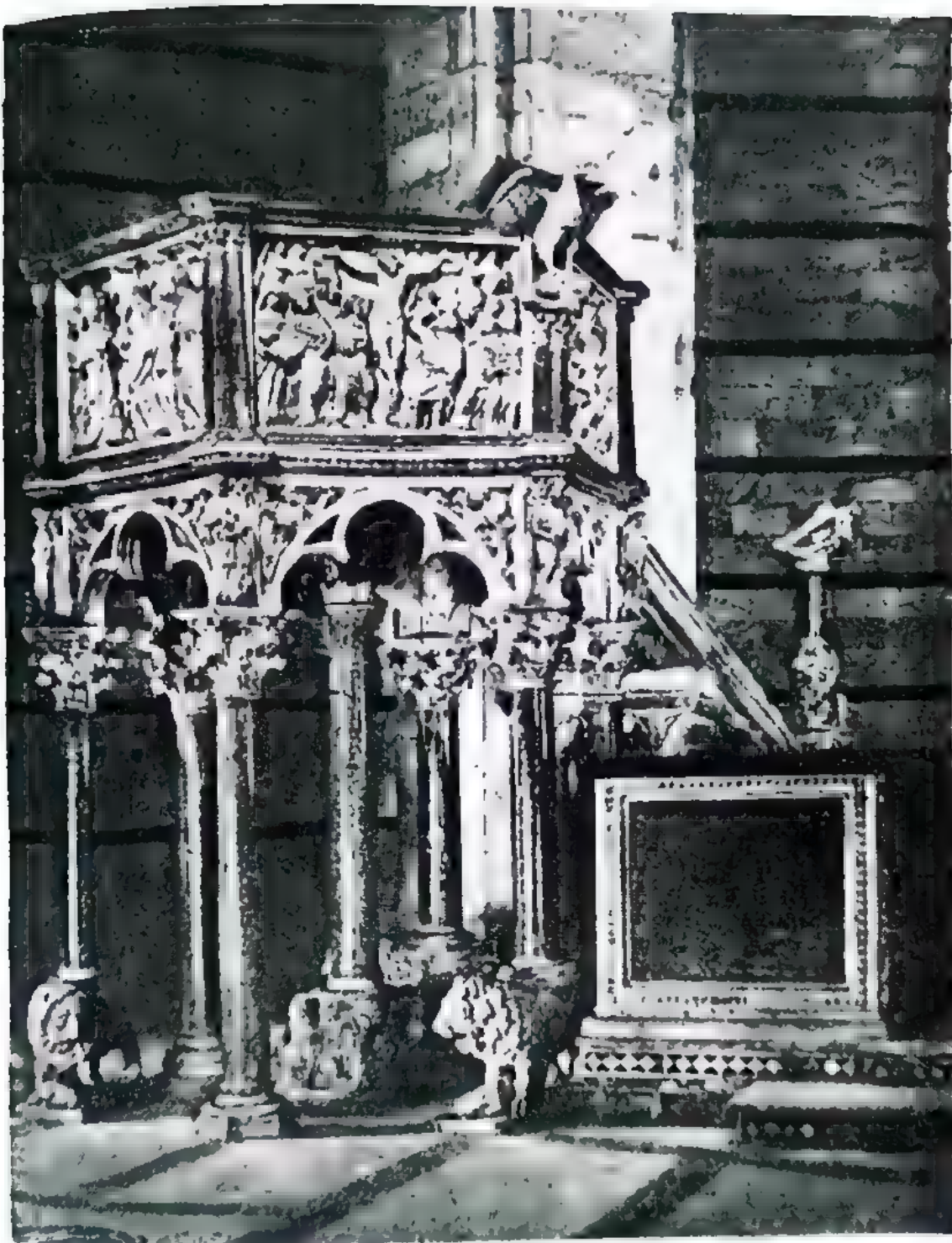




15. Arnolfo di Cambio, Biserica Santa Croce din Florența. Interior.



16. Fațada catedralei din Florența. Desen.



17. Niccolò Pisano, Amvonul Baptisteriului din Pisa.



18. Niccolò Pisano, *Buna Vestire și Nașterea lui Cristos*. Amvonul Baptisteriului din Pisa, 1260.



19. Niccolò Pisano, *Inchinarea magilor*. Amvonul Baptisteriului din Pisa.



20. Niccolò Pisano, *Prezentarea la templu*. Amvonul Baptisteriului din Pisa.



21. Niccolò Pisano, *Alegoria Forței*. Amvonul Baptisteriului din Pisa.

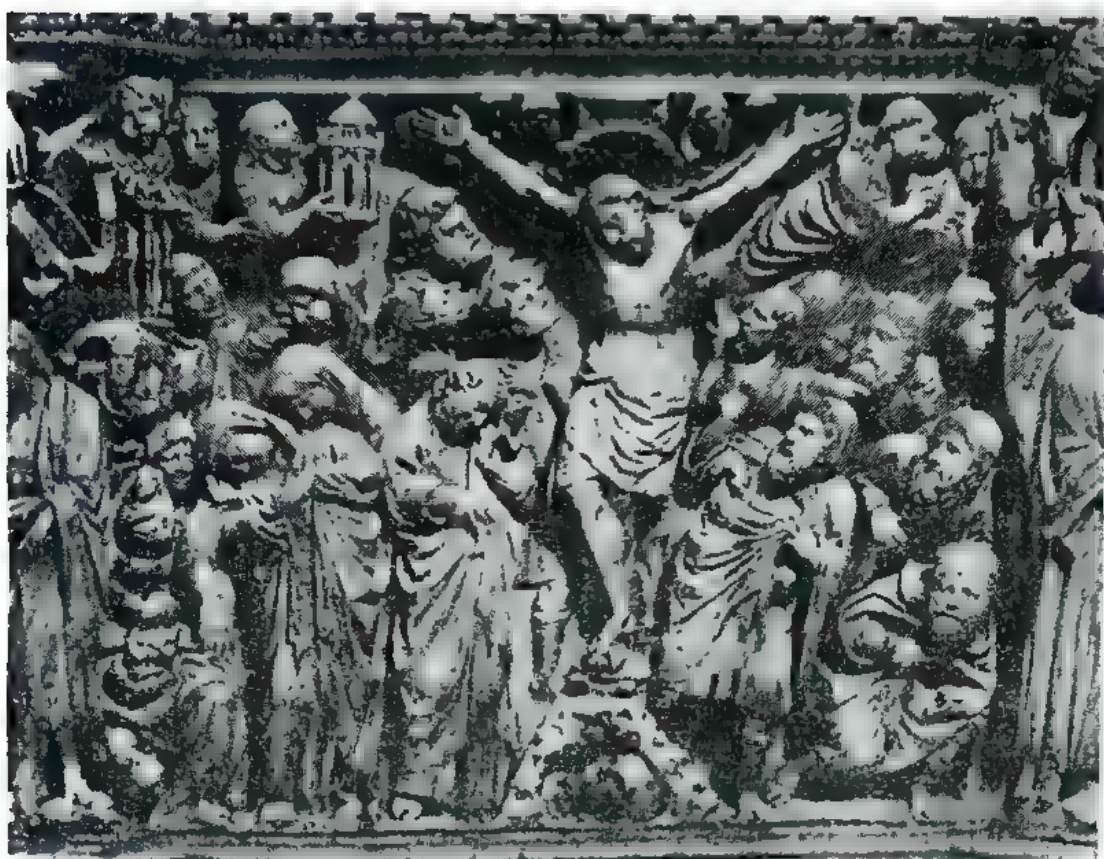


22. Niccolò Pisano, *Alegoria Dragostei*. Amvonul Baptisteriului din Pisa.





23. Niccolò Pisano, *Uciderea pruncilor*. Amvonul catedralei din Siena.



24. Niccolò Pisano, *Răstignirea*. Amvonul catedralei din Siena.



25. Niccolò Pisano, *Drepții din „Judecata de apoi“*. Amvonul catedralei din Siena.



26. Niccolò Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi“*. Amvonul catedralei din Siena.



27. Niccolò Pisano,  
*Madona*. Am-  
vonul catedra-  
lei din Siena.



28. Niccolò Pisano,  
*Sibile*. Amvo-  
nul catedralei  
din Siena.







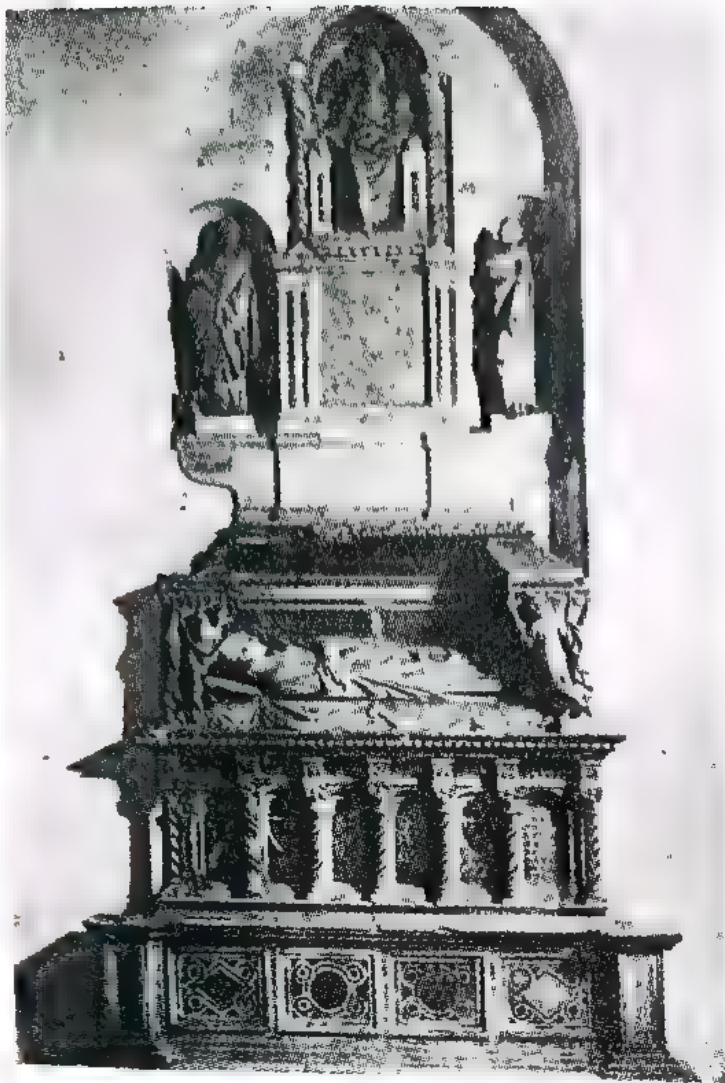
29. Arnolfo di Cambio, Relief reprezentind un parastas. Biserica San Giovanni in Laterano, Roma



30. Arnolfo di Cambio, Fragment de finis la Perucuta din Perugia



31. Arnolfo di Cambio Fragment de finis la Pinacoteca din Perugia



32. Arnolfo di Cambio, Mormintul cardinalului Guillaume de Braye. Biserica San Domenico din Orvieto.



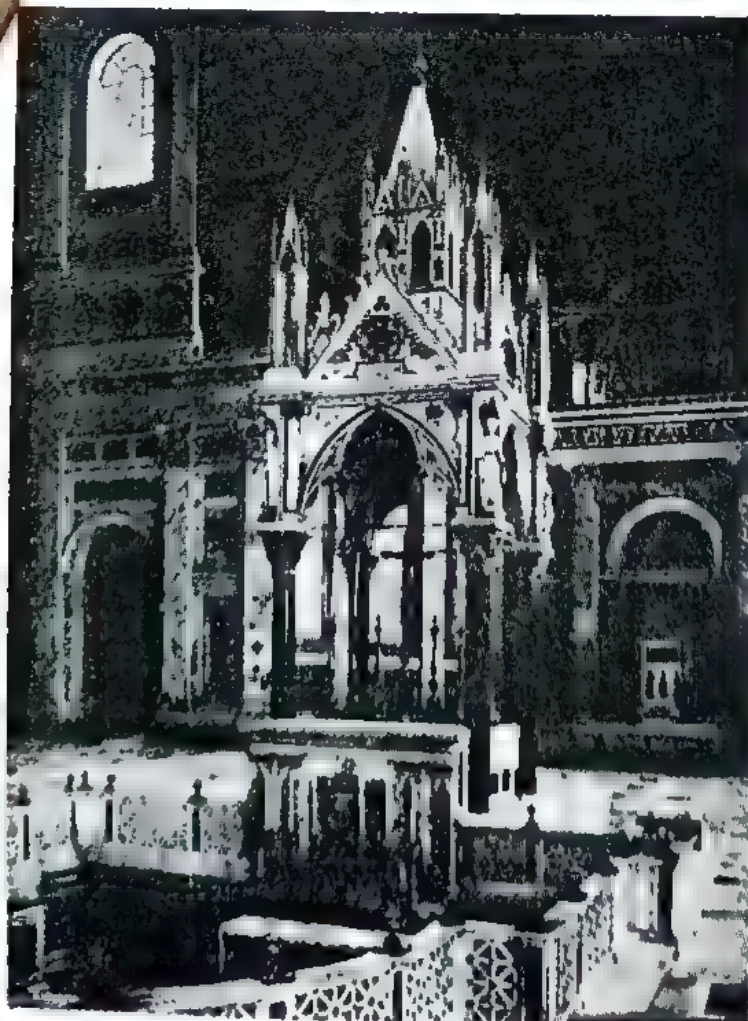
33. Arnolfo di Cambio. Figura unui diacon. Detaliu din mormintul cardinalului Guillaume de Braye.





34. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormintul cardinalului Guillaume de Braye.

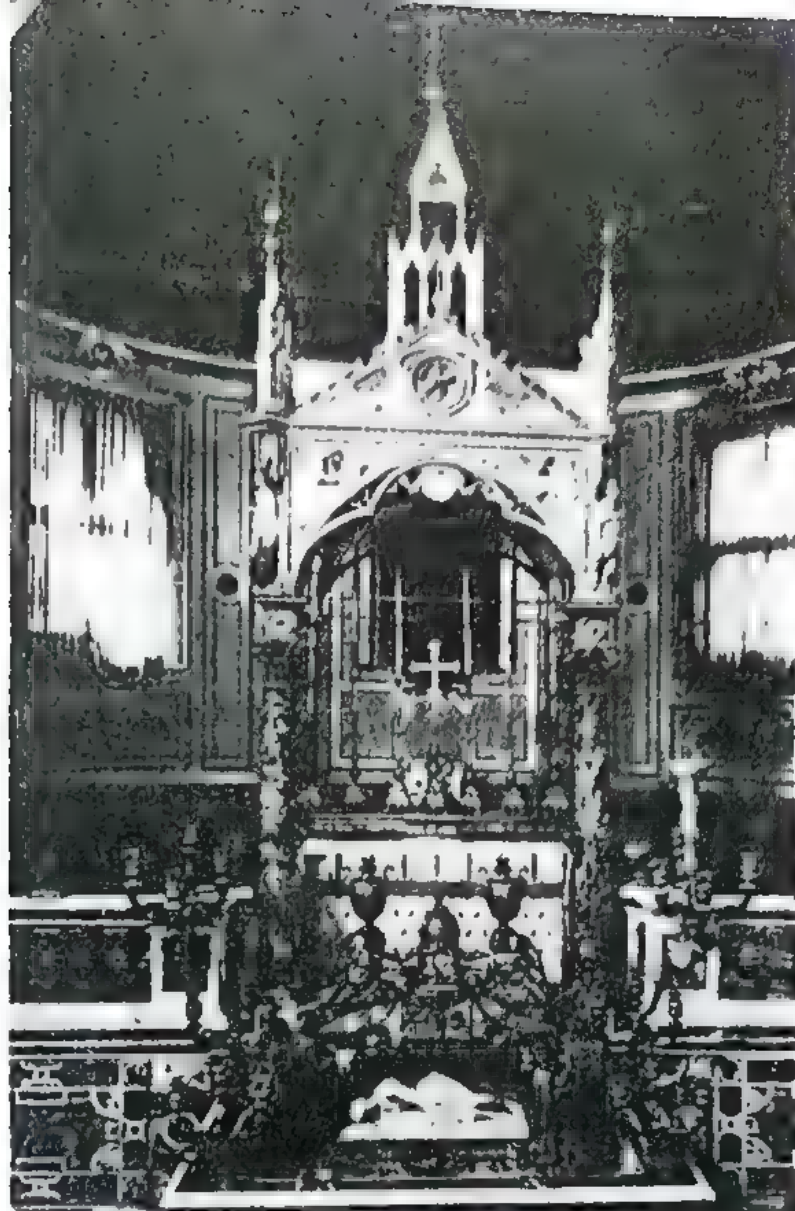
35. Arnolfo di Cambio. Figura cardinalului Guillaume de Braye. Fragment.



36. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserică San Paolo fuori le Mura, Roma.



37. Atelierul lui  
Arnolfo di  
Cambio, Cibo-  
rium-ul din  
biserica Santa  
Cecilia in  
Trastevere,  
Roma.



38. Arnolfo di  
Cambio, Mor-  
mintul papei  
Grigore IV. Bi-  
serica Santa  
Maria in Ara-  
coeli.



39. Arnolfo di Cambio, *Inchinarea magllor*. Santa Maria Maggiore. Roma.





40. Arnolfo di Cambio, *Plingerea Mariei*. Muzeu din Berlin.



41. Arnolfo di Cambio, Statuia unei sfințe necunoscute. Muzeul național din Florența.



42. Arnolfo di Cambio, *Buna Vestire*. Muzeul Victoria and Albert. Londra.



43. Arnolfo di Cambio, *Sf. Gheorghe*. Relief din portalul bisericii San Giorgio din Florența.







45. Giovanni Pisano, *Madona*.  
Sacristia catedralei din Pisa.



46. Giovanni Pisano, Portalul  
principal al  
Baptisteriului  
din Pisa.





48. Giovanni Pisano, Madona. Cappella dell' Arena, Padova.

47. Giovanni Pisano, Statuia unel Madone din Baptisteriul din Pisa.





50. Giovanni Pisano, Amvo-  
nol din biserica Sant'  
Andrea, Pistoia.





51. Giovanni Pisano, *Sibilă*.  
Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.



52. Giovanni Pisano, *Sibilă*.  
Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.

53. Giovanni Pisano, *Sibilă*.  
Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.



54. Giovanni Pisano, *Inchinarea magilor*.  
Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.



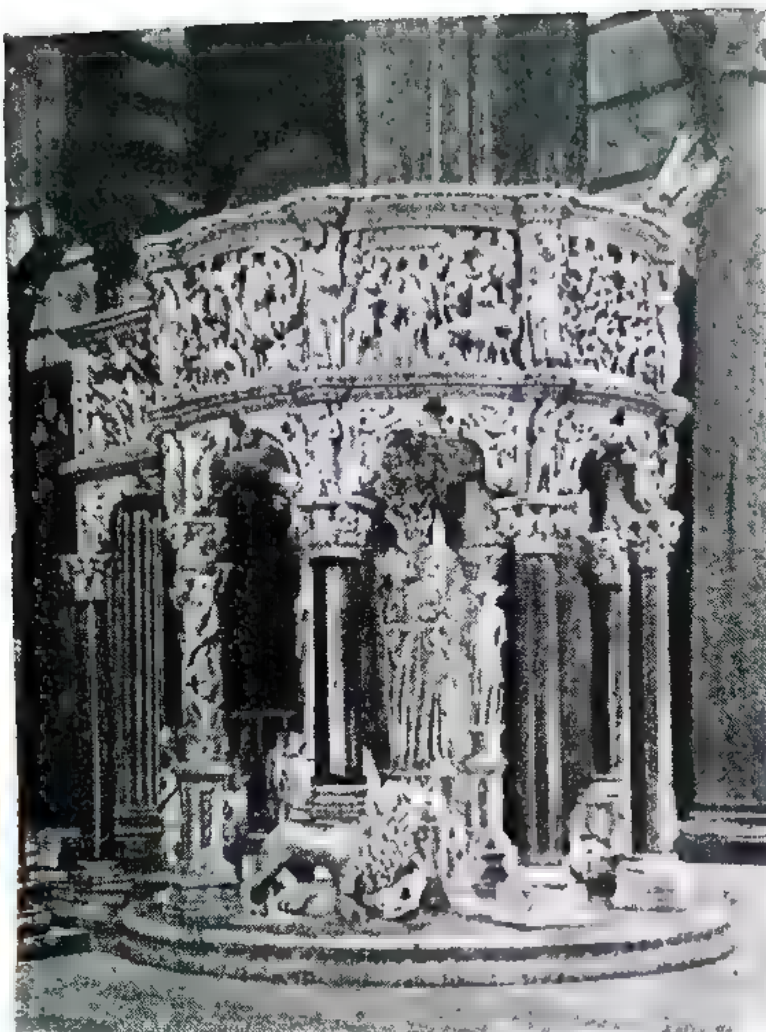


55. Giovanni Pisano, *Uciderea pruncilor*. Amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia.



56. Giovanni Pisano, *Răstignirea*. Amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia.





57. Giovanni Pisano, Amvonul Catedralei din Pisa.

58. Giovanni Pisano. *Uciderea pruncilor*. Amvonul catedralei din Pisa.







59. Giovanni Pisano, *Răstignirea*. Amvonul catedralei din Pisa.



60. Giovanni Pisano, *Păcătoși din „Judecata de apoi“*. Amvonul catedralei din Pisa.





61. Giovanni Pisano, *Dreptii din „Judecata de apoi“*. Amvonul catedralei din Pisa.



62. Giovanni Pisano, *Hercules*. Amvonul catedralei din Pisa.





63. Școala romană.  
Proroc și friză  
din nișe. Fres-  
că din biserica  
Santa Maria  
Maggiore. Ro-  
ma.



64. Pietro Caval-  
lini, Madona  
cu sf. Hriso-  
gon și Iacob.  
Mozale din bi-  
serica San Hri-  
sogon, Roma.



65. Pietro Cavallini, *Nașterea Maicii Domnului*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere.



66. Pietro Cavallini, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma.







67. Pietro Cavallini, *Prezentarea la templu*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere, Roma.

68. Pietro Cavallini, *Cristos din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere, Roma.





69. Pietro Cavallini. *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia în Trastevere, Roma.



70. Pietro Cavallini. *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia în Trastevere, Roma.





71. Pietro Cavallini. *Apostoli și Ioan Botezătorul din „Judecata de apoi”*. Frescă din biserica Santa Cecilia în Trastevere. Roma.



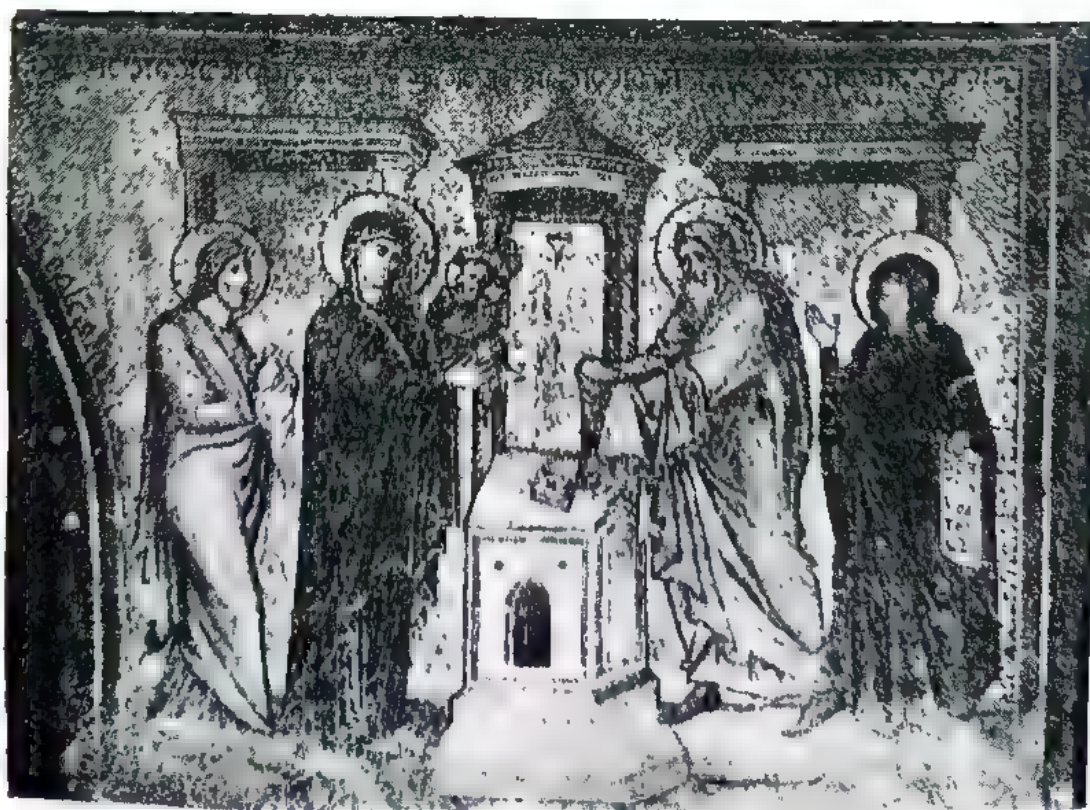
72. Pietro Cavallini, *Îngerii din „Judecata de apoi”*. Frescă din biserica Santa Cecilia în Trastevere. Roma.





73. Torriti, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.

74. Torriti, *Prezentarea la templu*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.







75. Școala romană,  
*Nunta din Cana*. Frescă din  
biserica superioară San  
Francesco. Assisi.



76. Maestrul lui  
Isaac, *Jacob în  
fața lui Isaac*. Frescă din bi-  
serica superioară San Fran-  
cesco. Assisi.





77. Maestrul lui Isaac, *Esau în fața lui Isaac*. Frescă din biserică superioară San Francesco. Asisi.



78. Maestrul Sf. Cecilia, *Schilodul prezicându-i tinărului Francisc o viitoare slăvă*. Fresca din biserică superioară San Francesco Asisi.



79. Școala romană, *Francisc renegindu-și tatăl*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



80. Școala romană, Papei Inocențiu III i se arată în vis sf. Francisc sprijinind biserica. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.







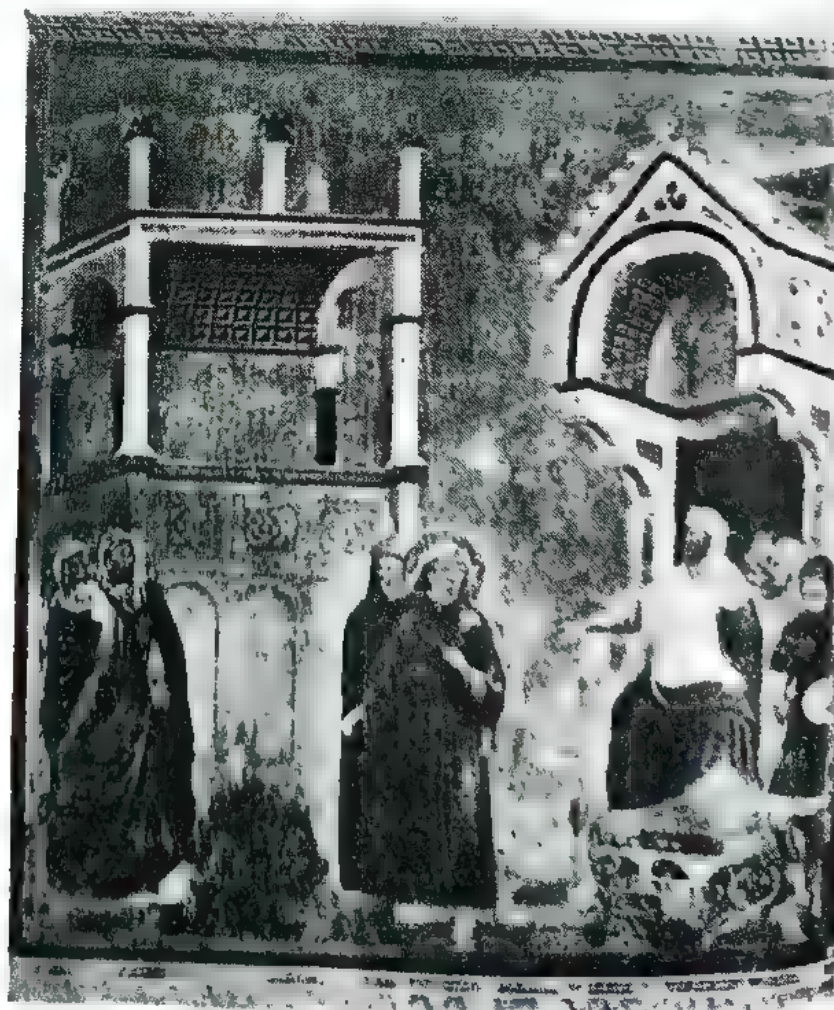
81. Școala romană,  
Arătarea mira-  
culoasă a sf.  
Francisc frăți-  
ei. Frescă din  
biserica supe-  
rioară San  
Francesco. As-  
sisi.



82. Școala romană,  
Arătarea tro-  
nurilor cerești.  
Frescă din bi-  
serica supe-  
rioară sf. Fran-  
cisc. Assisi.



83. Școala romană *Izgonirea demonilor din Arezzo*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



84. Școala romană, *Sf. Francisc în fața Sultanului*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.





85. Școala romană,  
Sărbătorirea  
Crăciunului în  
Greccio. Frescă  
din biserica su-  
perioară San  
Francesco. As-  
sisi.



86. Școala romană,  
Descoperirea  
miraculoasă a  
izvorului. Fres-  
că din biseri-  
ca superioară  
San Francesco.  
Assisi.

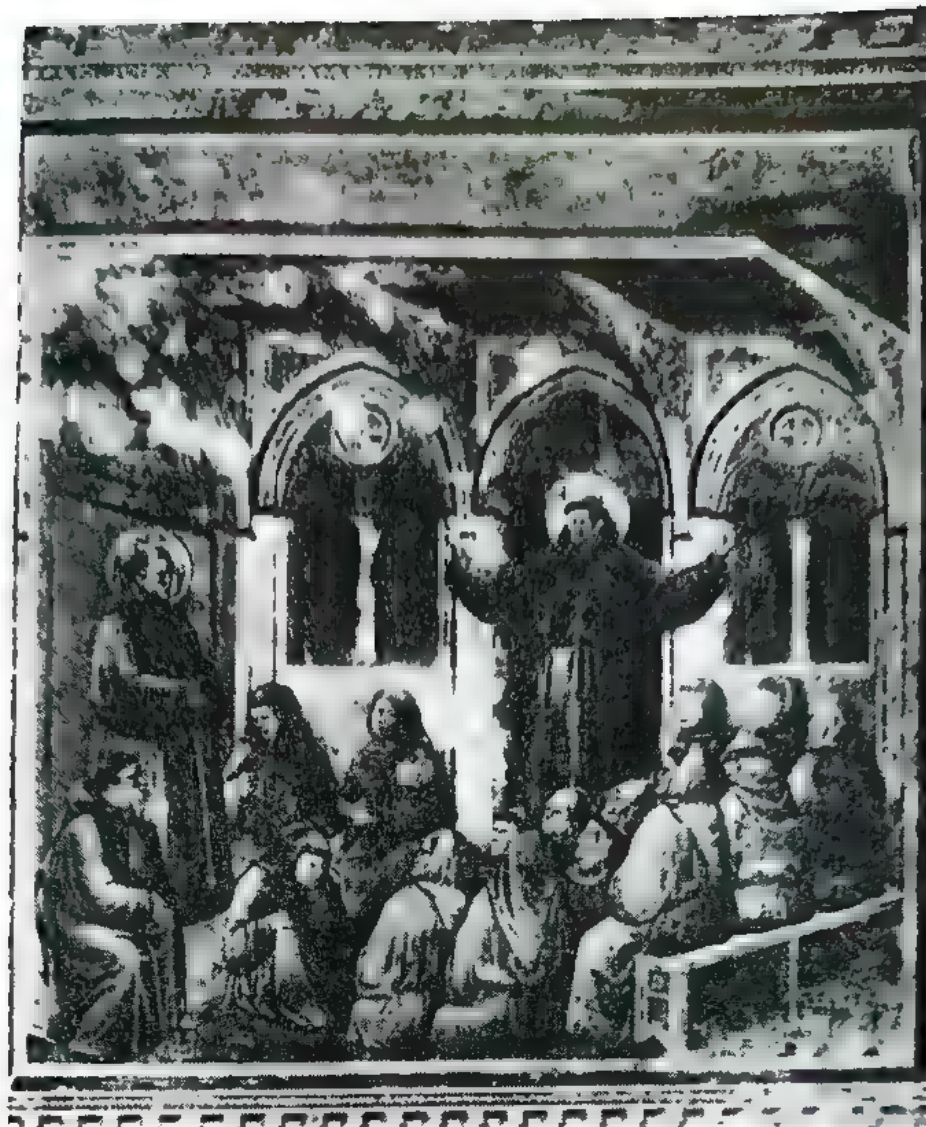


87. Școala romană.  
Moartea seniorului din Celano, detaliu.  
Frescă din biserica superioară San Francesco, Asisi.



88. Școala romană.  
Sf. Francisc predicând în fața papei Honorius III.  
Frescă din biserica superioară San Francesco, Asisi.





89. Școala romană,  
Apariția sf.  
Francisc în  
timpul predicii  
ținute de An-  
tonio din Pa-  
dova în Arles.  
Frescă din bi-  
serica supe-  
rioară San  
Francesco, As-  
sisi.

90. Școala romană,  
Moartea fra-  
telui Augustin  
și vedenia epis-  
copului Guido  
din Assisi.  
Frescă din bi-  
serica supe-  
rioară San  
Francesco, As-  
sisi.





91. Școala romană.  
*Convertirea  
lui Ieronim  
din Assisi.*  
Frescă din bi-  
serica superi-  
oară San Fran-  
cesco. Assisi.



92. Maestrul Sf.  
Cecilia. *Vin-  
decarea celui  
rănit de tilhari.*  
Frescă din bi-  
serica superi-  
oară San Fran-  
cesco. Assisi.



93. Maestrul Sf. Cecilia, *Invierea unei păcătoase nepocăite*. Frescă din biserica superioară San Francesco, Assisi.



94. Maestrul Sf. Cecilia, *Eliberarea din temniță a lui Pietro din Assisi învinuit de erezie*. Frescă din biserica superioară San Francesco, Assisi.



95. Școala romană, Sf. Nicolae oprind călăul care se pregătea să execute soldații învinuiți pe nedrept. Frescă din biserica San Francesco. Assisi.



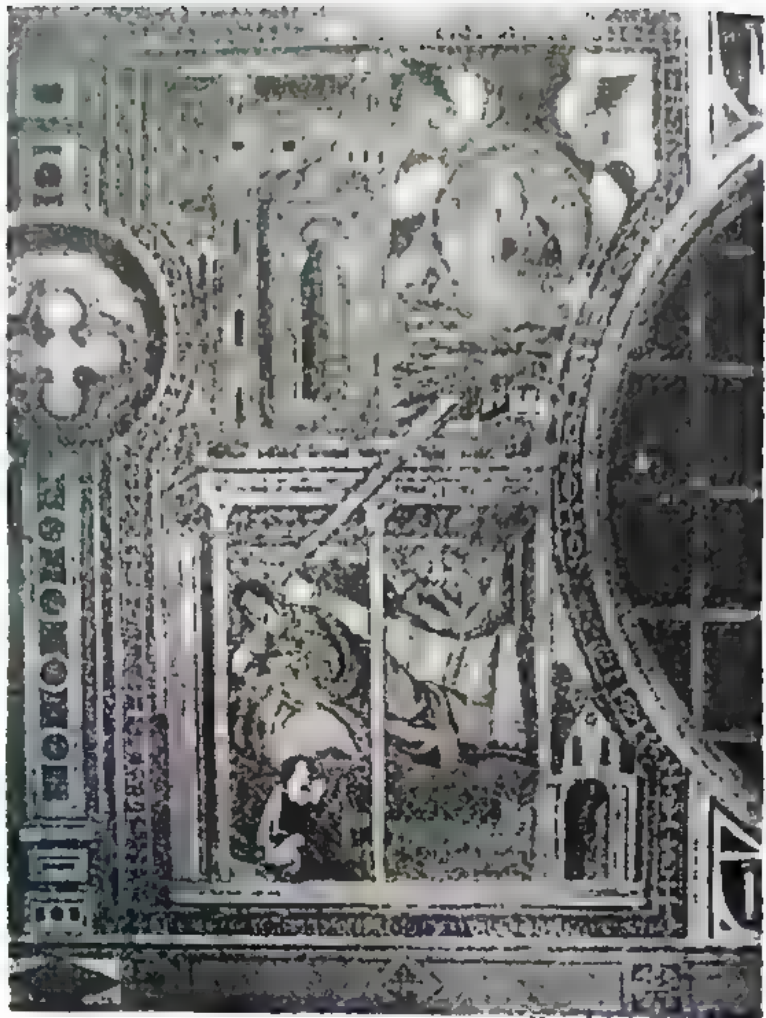
96. Școala romană, Sf. Nicolae îl anunță pe împăratul Constantin despre cei întemnițați pe nedrept. Frescă din biserica San Francesco. Assisi.





97. Școala romană, Scenă din \*legenda despre punerea temelilor bisericii Santa Maria Maggiore. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore, Roma.

98. Școala romană.  
Scenă din le-  
genda înteme-  
ierii bise-  
ricii Santa  
Maria Mag-  
giore. Mozaic  
din biserica  
Santa Maria  
Maggiore, Ro-  
ma.



99. Școala romană.  
Scenă din le-  
genda înteme-  
ierii bisericii  
Santa Maria  
Maggiore. Mo-  
zaic din bise-  
rica Santa  
Maria Mag-  
giore. Roma.



100. Școala română. Sf. Agnesa mergînd spre locul execu-  
ției. Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina,  
Neapole.

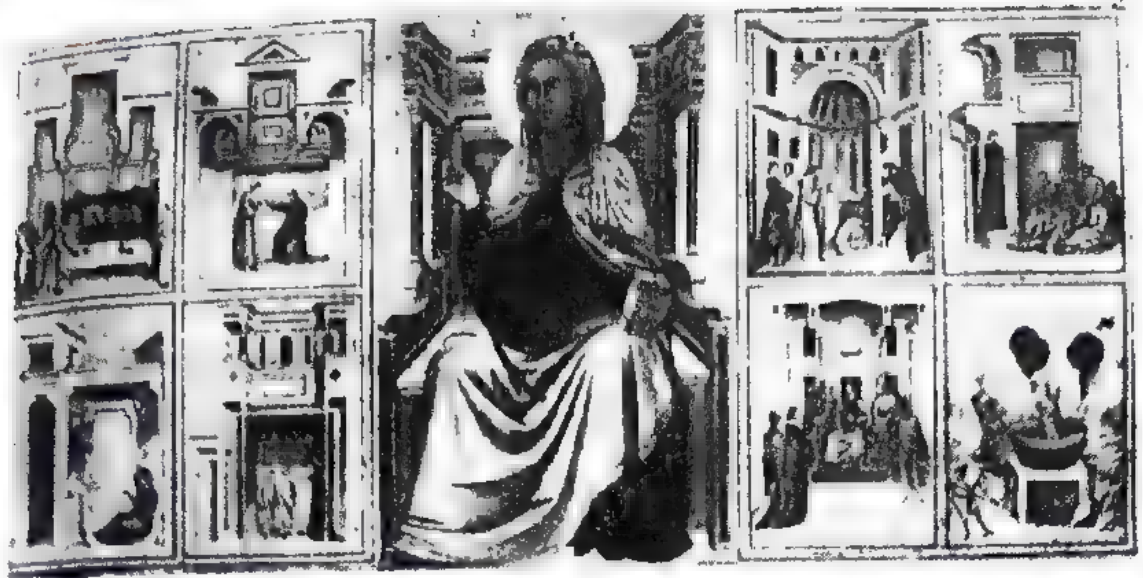


101. Școala roma-  
nă. Pilat îl  
predă pe Cris-  
tos iudeilor.  
Frescă din bi-  
serica Santa  
Maria di Don-  
na Regina.  
Neapole

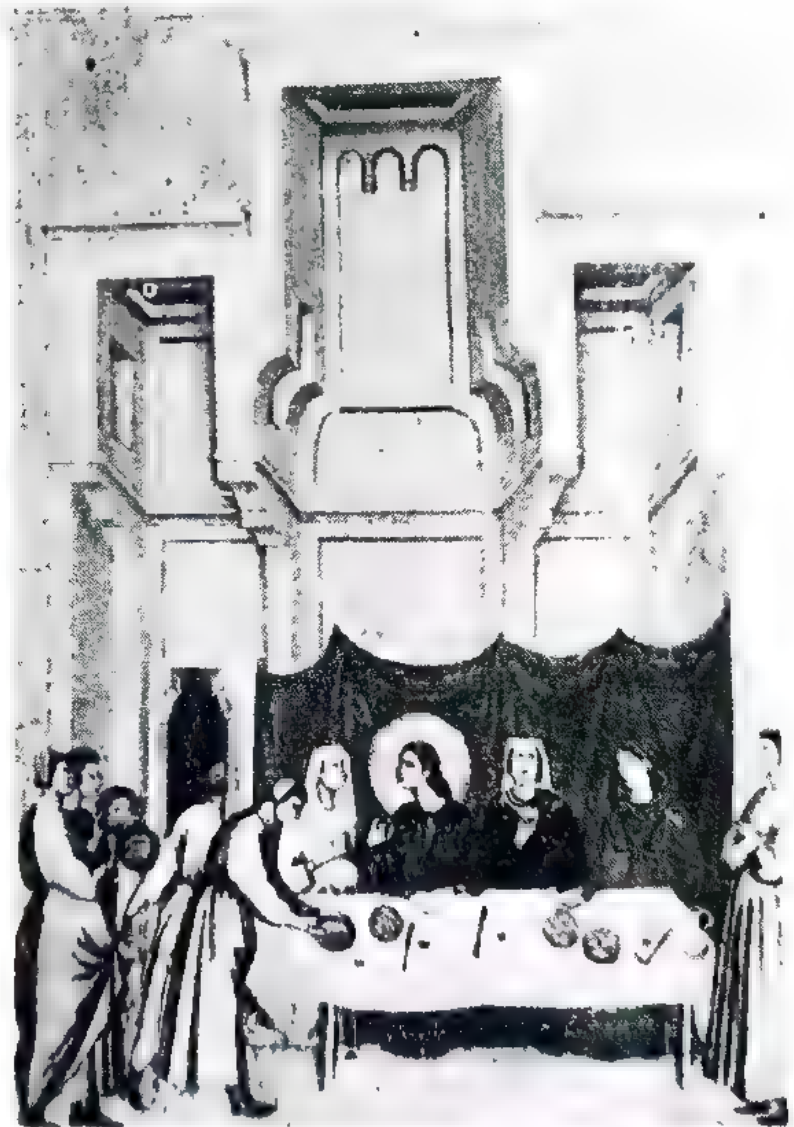
102. Maestrul Sf. Cecilia. *Madona*. San Giorgio sulla Costa,  
Firenze.







103. Maestrul Sf. Cecilia. *Sf. Cecilia*. Icoană de altar. Uffizi. Florența.



104. Maestrul Sf. Cecilia, *Ospăț de nuntă*. Detaliu. Uffizi. Florența.



105. Maestrul Sf. Cecilia, Valerius întorcându-se la soția sa Cecilia după convertirea la creștinism. Detaliu din icoana de altar. Uffizi, Florența.



106. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Cecilia convingându-l pe fratele lui Valerius să treacă la creștinism. Detaliu. Uffizi, Florența.



Sf.  
ale-  
cin-  
so-  
eci-  
con-  
la

din  
al-  
fizi,



107. Maestrul Sf.  
Cecilia. Creș-  
tinarea  
fratelui lui  
Valerius.  
Detaliu. Uf-  
fizi. Florența.



108. Maestrul Sf.  
Cecilia. Sf.  
Cecilia pre-  
dicind. De-  
taliu. Uffizi,  
Florența.

109. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Cecilia arestată și adusă în fața prefectului. Detaliu. Uffizi, Florența.







110. Maestrul Sf. Cecil a, *Madona cu sfinți și îngeri. Santa Marguerita a Montici.*



111. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Marguerita*, Icoană de altar.  
Santa Marguerita a Montici.

112. Giotto, *Navicella*. Mozaic din catedrala sf. Petru, Roma.





113. Giotto. *Papa Bonifaciu VIII cu cardinalii.* Fragment deteriorat din palatul lateran din Roma.



114. Cappella dell' Arena din Padova cu frescele lui Giotto. Vedere interioară.



115. Giotto, *Întoarcerea lui Ioachim la păstori*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



116. Giotto, *Îngerul arătându-se Annei*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



117. Giotto. *Intilnirea lui Ioachim cu Anna*. Detaliu din fresca din Cappella dell'Arena, Padova.



118. Giotto. *Pretendenții la însurătoare îi dau marelui preot bastoanele*. Frescă din Cappella dell'Aena. Padova.





119. Giotto, *Logodna Mariei cu Iosif*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



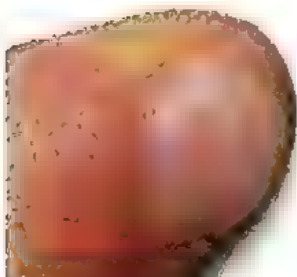
120. Giotto, *Procesiunea de nuntă a Mariei*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.







121. Giotto. *Vizita Mariei la Elisabeta*, Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



122. Giotto. *Fuga in Egipt.* Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



→  
124. Giotto, *Izgonirea negustorilor din templu.* Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.





123. Giotto, *Uciderea pruncilor*. Frescă din Cappella dell' Arena. Padova.





125. Giotto. *Cina cea de taină*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.

126. Giotto, *Sărutul lui Iuda*. Fragment, Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.







127. Giotto. *Cristos in fața lui Caiafa*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



128. Giotto. *Batjocorirea lui Cristos*. Frescă din Cappella dell'Arena Padova



129. Giotto. *Jelirea lui Cristos*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



130. Giotto. *Dreptii din „Judicata de apoi”*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



131. Giotto. *Enrico Scrovegni aduce în dar modelul capelei construite de el.* Detaliu din *Judecata de apoi*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.







132. Giotto. *Alegoria Nestatornielei*. Frescă din Cappella dell' Arena, Padova.

133. Giotto. *Alegoria speranței*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



134. Giotto. *Sf. Francisc din Assisi rene-gîndu-și tatăl*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.





135. Giotto. *Arătarea sf. Francisc în Arles*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce, Florența.



136. Giotto. *Viziunea fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce, Florența.



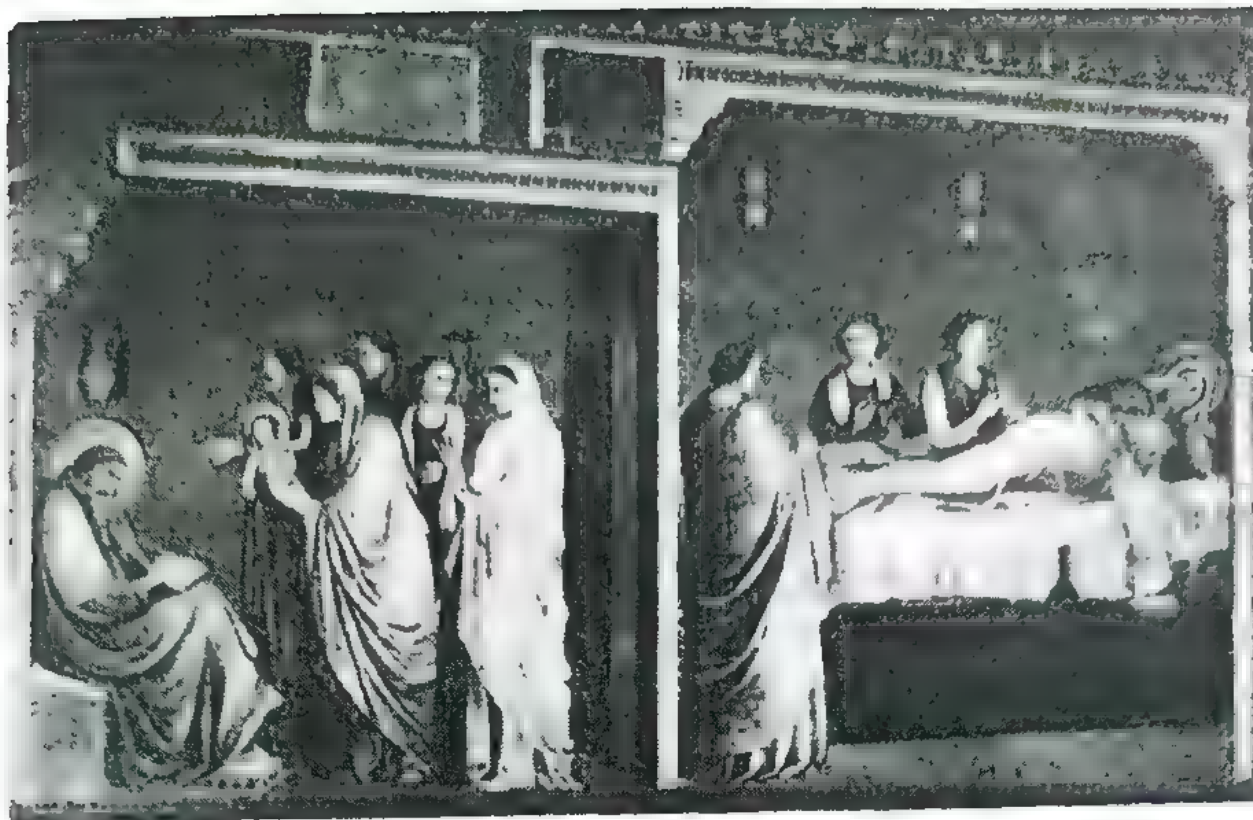


137. Giotto. *Moartea sf. Francisc*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.

138. Giotto. *Moartea sf. Francisc*. Detaliu. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.







139. Giotto. *Nașterea lui Ioan Botezătorul și acordarea numelui*. Frescă din capela Perruzzi în biserica Santa Croce. Florența.



140. Giotto. *Împlerea Druzlanei*. Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce, Florența.



141. Giotto. *Ospățul lui Irod*. Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce, Florența.



142. Giotto, *Înălțarea lui Ioan Evanghelistul la cer*. Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce, Florența.





143. Giotto. *Madona cu sfinți și ingeri*. Uffizi, Florența.







145. Odisseus și  
Penelopa.  
Frescă din  
Pompei. Mu-  
zeul național  
din Neapole.

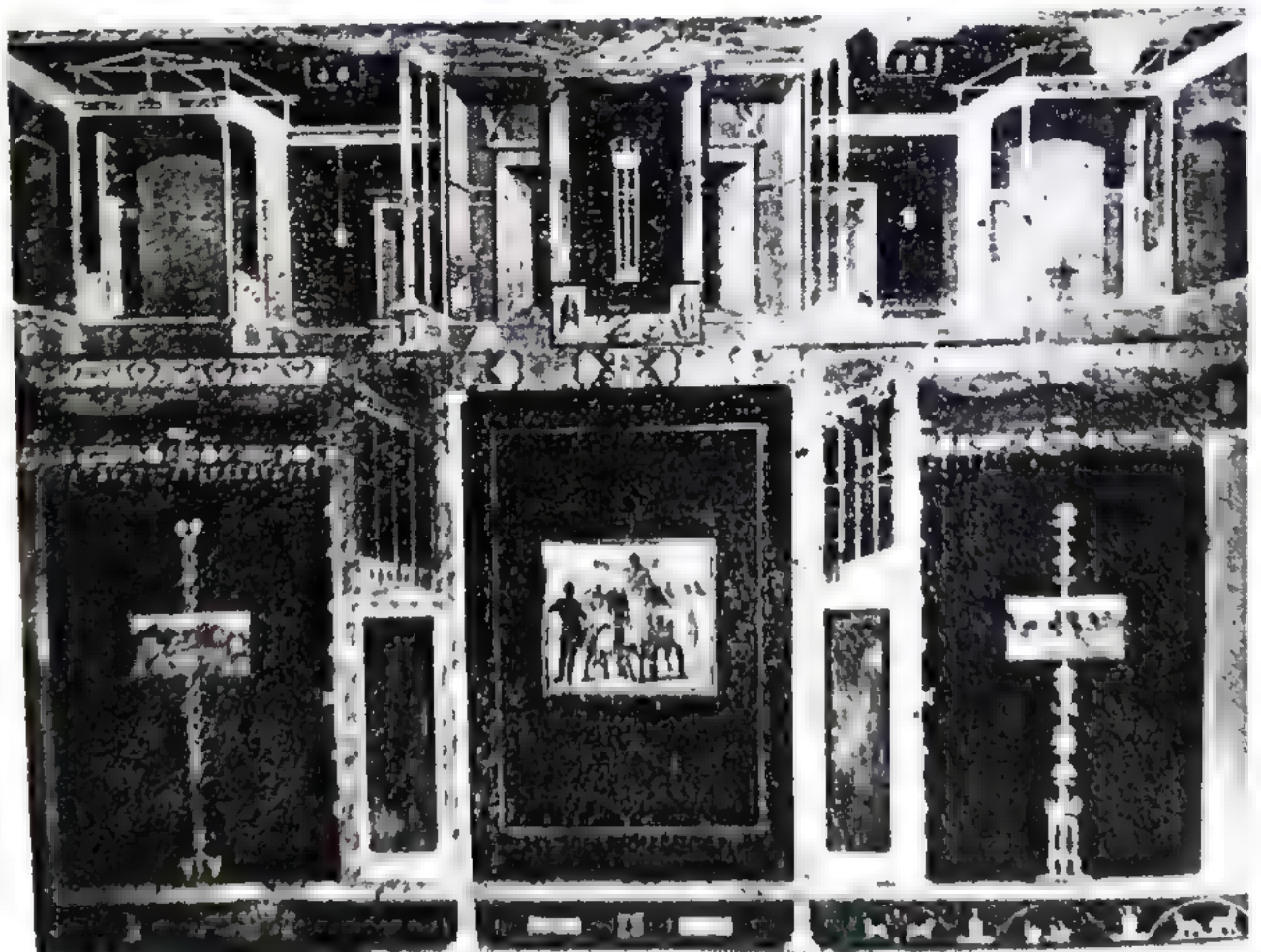


146, Pictură mura-  
lă din Hercu-  
lanum, Stilul  
IV, Muzeul  
național din  
Neapole.

147. Frescă din  
Pompei, Stilul  
IV. Casa Epi-  
dijus Sabin.



148. Frescă din  
Pompei, Stilul  
IV. Casa Lu-  
crețiu Fronto.



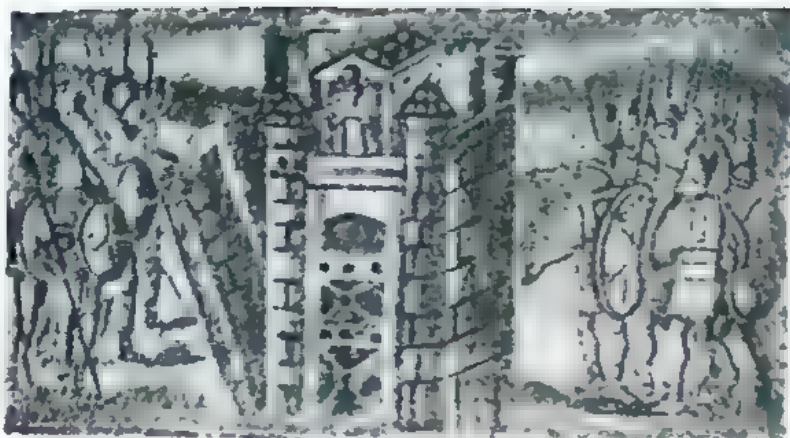


149 a. *Didona pe patul de moarte*. Miniatură. Sec. IV.



149 b. *Moartea Didonei*. Miniatură. Sec. V.





150 a. *Cucerirea Ierihonului.*  
Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore din Roma.  
Sec. V.



150 b. *Beția lui Noe.* Miniatură, sec. V—VI.



150 c. *Rebeca și Laban,* Miniatură. Sec. V—VI.



151 a. *Cristos cu apostolii și diverse scene biblice și evanghelice.* Reliefuri, Sec. IV.



151 b. *Buna Vestire a păstorilor.* Miniatură română, Sec. XI.



152. *Justinian și suita sa.* Mozaic bizantin din biserica San Vitale, Ravenna. Sec. VI.





153 a. *Loth și ingerii*. Mozaic bizantin din Monreale. Palermo. Sec. XIII.

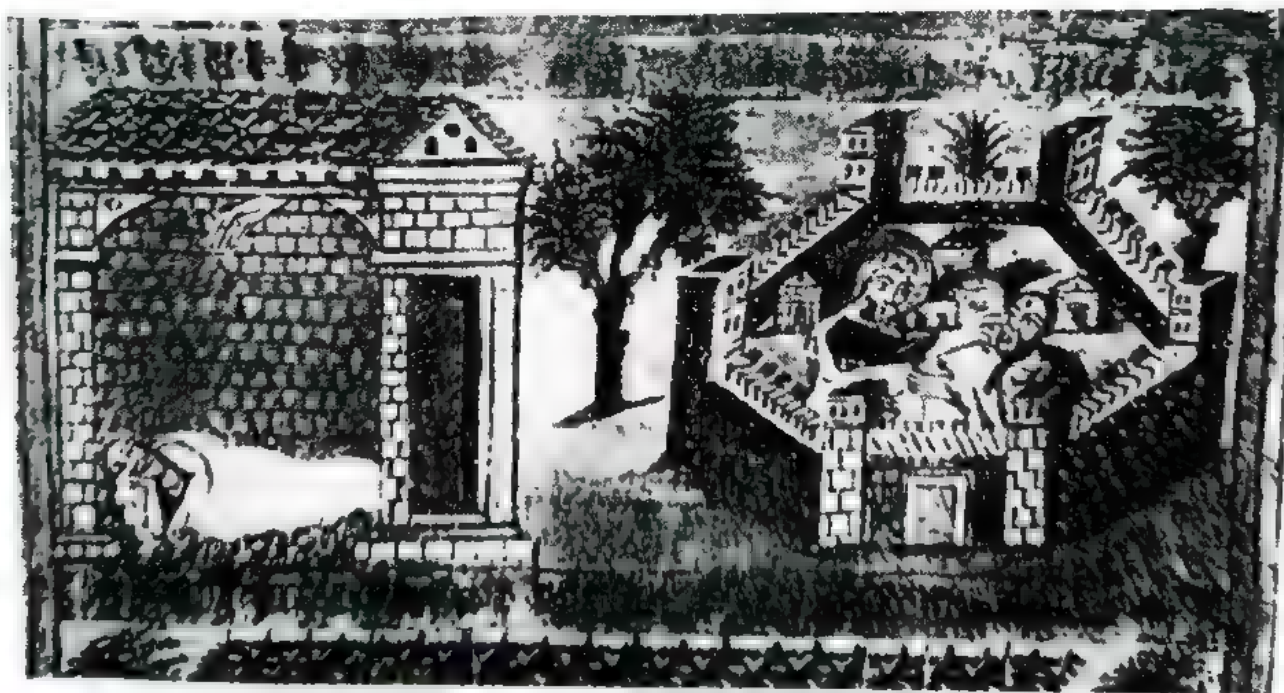


153 b. *Prorocul Ioil*. Miniatură bizantină. Sec. X.





154 a. *Moise dă evreilor tablele legii.* Miniatură carolingiană.  
Sec. IX.



154 b. *Scene din viața lui Saul.* Miniatură carolingiană.  
Sec. IX.

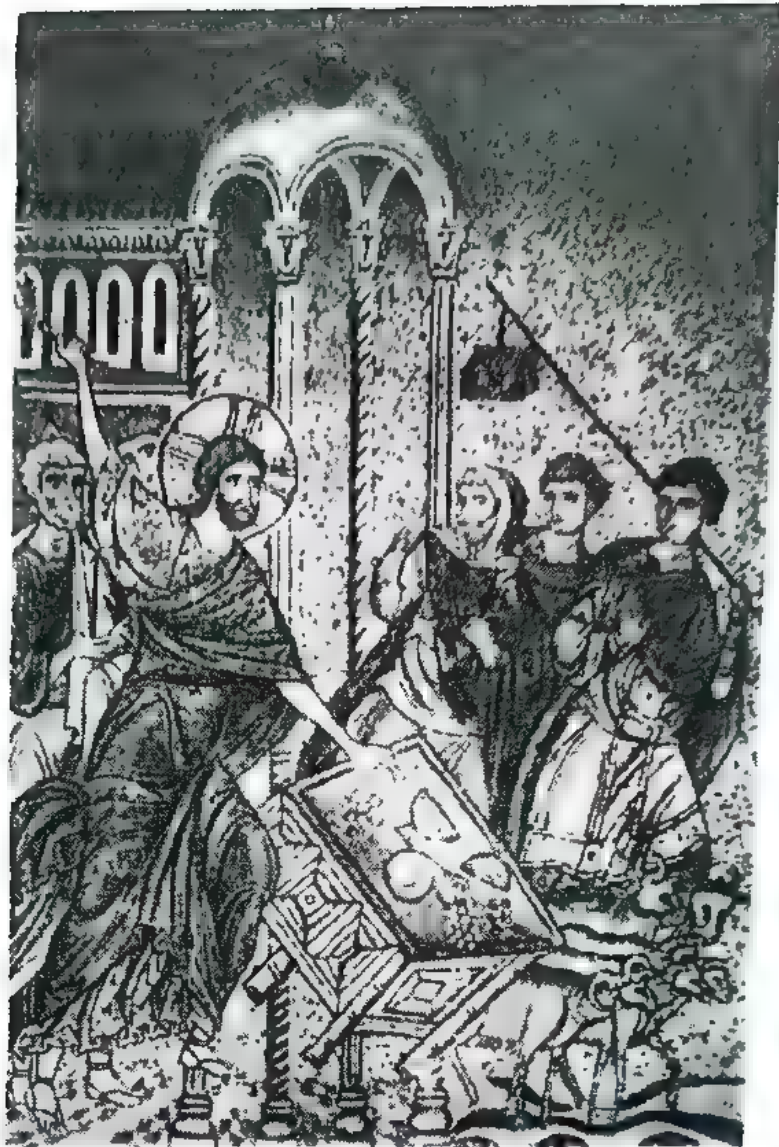


155 a. Carol cel  
Pleșuv. Minia-  
tură carolingi-  
ană din „Co-  
dex aureus”  
din München.  
870.



155 b. Cristos la  
virsta de doi-  
sprezece ani la  
templu. Mini-  
atură gotică.

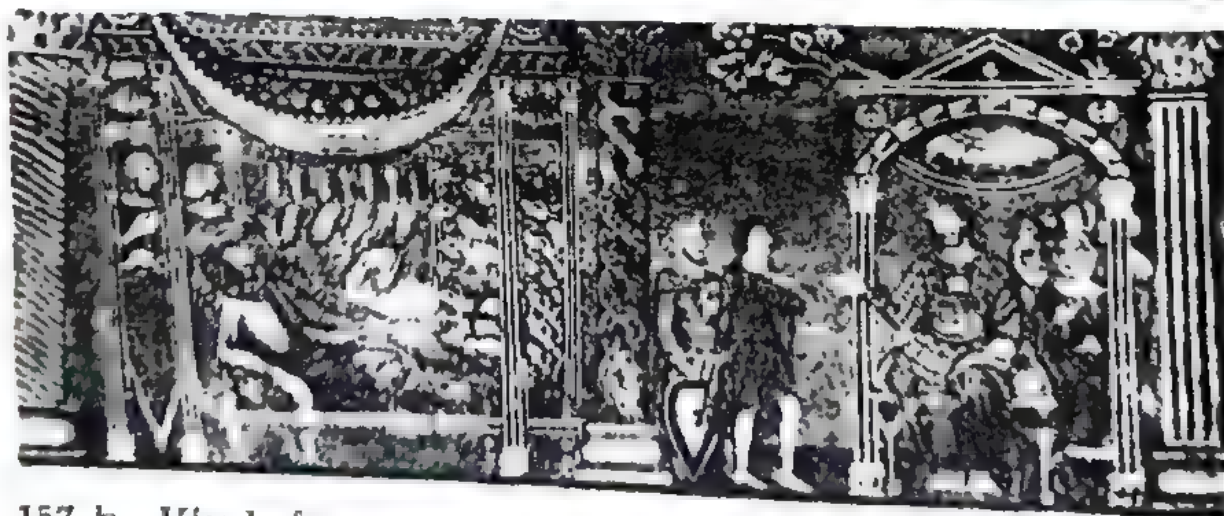
156 a. Izgonirea  
negustorilor  
din templu.  
Mozaic bizan-  
tin din Mon-  
reale, Palermo.



156 b. Militarii își  
împart veș-  
mintele lui  
Cristos. Mi-  
niatură bul-  
gară.



157 a. *Incredințarea lui Toma*. Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole.



157 b. *Visul saraonului*. Mozaic din Baptisteriul din Florența.

158. Bonaventura  
Berlinghieri,  
Sf. Francisc  
și scene din  
viața sa. San  
Francesco,  
Pescia.



159. Școala toscană,  
Sf. Francisc  
și scene  
din viața sa.  
Biserica  
Santa Croce.  
Florența.







160. Școala sieneză. Sf. Francisc și scene din viața sa.  
Academia din Siena.

prin urmare, Giotto a aderat la tradiția pur romană despre care vorbește nu numai istorismul viu exprimat al compoziției sale monumentale, dar și caracterul ei spațial, specific roman (pentru secolul XIII). Balconul de la care își citește Bonifaciu proclamația se sprijinea de pildă pe trei coloane amplasate înaintea fațadei; el avea acoperișul plat sprijinit pe patru coloane datorită cărora se asemana cu un interior sui-generis, apropiat tipologic de interioarele din picturile de la Assisi (*Nunta din Cana* ș.a.).

Dacă n-ar fi existat mozaicul *Navicella* și fragmentul de la San Giovanni în Laterano, chiar și atunci legătura lui Giotto cu școala romană ar fi putut fi lesne demonstrată, fie și numai pe baza analizei frescelor padovane. Autorul picturilor murale din Cappella dell' Arena se bizuie în întregime pe cuceririle lui Cavallini pe care și le-a însușit în mod organic prelucrându-le totodată într-un stil profund personal. Dovada acestui fapt este ușor de găsit în felul nou de a înțelege spațiul ca pe un interior, în tratarea tridimensională, bazată pe principiul gradației în clarobscur, a figurilor, în coloritul rece și clar, în tipologia chipurilor ovale și carnoase<sup>394</sup>.

Când Pietro Cavallini (menționat între 1273—1308)<sup>395</sup> și-a început activitatea artistică, principala sarcină pe care și-o punea era depășirea bizantinismelor tradiționale de tip oriental și înlocuirea lor cu formele antichizante (pl. 64—72). Cavallini îi datorează tradiției bizantine numai unele elemente de iconografie, cât privește aspectul pur formal, el depărtându-se hotărât de această tradiție. În locul portretelor individuale bizantine, el aduce tipuri idealizate cu chipul oval specific roman. În locul edificiilor fantastice bizantine, el înfățișează clădiri tridimensionale care imită formele antice de arhitectură. În loc să desfășoare compozițiile, ca în pictura bizantină, într-un singur plan, el le construiește în profunzime. În locul procedeelelor de opunere a unor porțiuni luminate altora aflate în umbră, procedee picturale ce-și aveau originea în Antichitate, el recurge la



migălosul modelaj în clarobscur obținut prin gradarea unui și acelui ton, fapt datorită căruia figurile dobîndesc pondere și volum. Cavallini este primul care introduce în pictura italiană imagini de interioare construite după sistemul de perspectivă al Antichității (*Teilungskonstruktion*), ceea ce-i îngăduie să creeze o ambianță empirică pentru scenele sacre, tratate în chip realist. Tot el este și primul care o rupe în chip hotărît cu tradiția colorismului bizantin, îmbogățindu-și paleta cu culori luminoase, reci menite să sublinieze și să potenteze forma<sup>396</sup>. Arta lui rațională, orientată spre realitate vine într-un contrast direct cu arta spiritualistă a Bizanțului. După reforma lui Cavallini, n-a mai fost posibilă expansiunea influenței bizantine pe teritoriul Italiei. Pe urmele lui au mers Jacopo Torriti, Filippo Rusuti, autorii ciclului sf. Francisc din Biserica superioară San Francesco din Assisi. Sub influența lui s-au aflat și elevii lui Cimabue și ai Maestrului Sf. Cecilia care lucrau, de asemenea, în Biserica superioară. În sfîrșit, sub impulsul lui, și-au început drumul în artă artiștii școlii din Rimini și Giotto.

Nu vom înțelege niciodată reformele lui Cavallini fără cercetarea izvoarelor la care a făcut apel acest minunat maestru. Nu este eroare mai mare decît aceea de a-l considera pe Cavallini ca provenind din tradiția bizantină<sup>397</sup>. Toate năzuințele creatoare ale artistului erau îndreptate spre depășirea bizantinismului prin crearea celui „grandissimo rilievo” despre care vorbea Ghiberti. Acest „relief măreț” nu însemna altceva decît afirmarea în pictură a elementului plasticității. Figura înceta să mai fie o umbră lipsită de corporalitate, ea dobîndind volum și devenind palpabilă.

În procesul eliberării figurii dintre limitele suprafeței plate care o ținea captivă, sculptura a devansat pictura. De-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea ea a avut, în Italia, un rol conducător printre celelalte arte. Niccolò Pisano și Arnolfo di Cambio s-au angajat primii pe calea renașterii tradițiilor antice, pe drumul realizării cu mijloacele sculpturii a unor volume reale. 242

Tocmai lucrările acestora au fost cele care au sensibilizat simțul formei la pictori. Sculptorii le-au dat fără îndoială celor din urmă, o serie de puternice impulsuri creatoare, fără a putea să-i învețe, însă, cum să „construiască” relieful în pictură. Întrucât rezolvarea acestei probleme necesita mijloace de expresie specific picturale, a fost nevoie să se facă apel la opere de pictură din care să se poată împrumuta procedee deja elaborate pentru modeleul pictural. Or, asemenea opere existau la Roma în mare număr. Și avem în vedere ciclurile de fresce și mozaicuri paleocreștine realizate în secolele IV—V și care conservau într-o stare aproximativ pură bazele realiste ale picturii antice. Tocmai unor asemenea opere li s-a adresat Cavallini când a început să-și promoveze reforma<sup>398</sup>. El a știut să folosească cu eficacitate acea etapă antebizantină din dezvoltarea picturii romane în care aceasta din urmă privea către Antichitate. Din operele paleocreștine el și-a extras cele mai importante principii ale artei sale novatoare, și anume: unitatea receptării vizuale a imaginii, bazată pe unitatea elementelor spațiu și timp, elementul perspectivă, modeleul în clarobscur, caracterul antichizant al personajelor, al drapajelor și al formelor arhitecturale. Numai așa punând problema se poate da o justă apreciere istorică reformei lui Cavallini care constituie rezultatul ruperii conștiente cu tradiția bizantină și al folosirii izvoarelor antice, mai bine-zis paleocreștine.

Influența exercitată de Cavallini asupra contemporanilor a fost imensă. Nu este exagerat să se spună că arta lui a dat tonul nu numai către sfârșitul secolului al XIII-lea, ci și de-a lungul primului deceniu al secolului următor când ea a început să fie în mod treptat înlocuită de expansiunea stilului lui Giotto, ce-i venea întru întâmpinare. Artă lui Cavallini era dominantă în acest timp la Roma, Assisi, Neapole, Rimini și, parțial, chiar la Florența (fragmente de frescă din capela Velluti și din fostul refectorium al bisericii Santa Croce)<sup>399</sup>.

243 De aceea nu-i de mirare faptul că Giotto a fost



atrás și el în orbita renumitului artist roman despre care se poate spune că i-a fost dascăl.

Ce-l atrăgea cel mai mult pe Giotto la Cavallini? „Relieful măreț”. În această privință Giotto îl urmează întru totul pe Cavallini. Dar există și o deosebire substanțială între felul lor de a înțelege volumul și condiționarea acestuia de către modelul în clarobscur. Figurile lui Cavallini (pl. 69—71) sînt mai greoaie decît cele ale lui Giotto. Ele împovărează peretele cu volumul lor prea plin și tridimensionalitatea lor subliniată are un caracter centrifug. Faldurile veșmintelor, ce par a fi turnate în bronz, și chipurile rotunde, minuțios modelate, fac ca figurile să semene cu niște statui adosate unui perete. Figurile lui Giotto au întrucîtva alt caracter. Fără să fie mai puțin plastice decît cele ale lui Cavallini, ele sînt, în același timp, mai aplatizate. Ca ritm, aceste figuri se acordă în mod admirabil cu peretele pe care-l împodobesc și pe suprafața căruia se mișcă ușor și liber fără a-l copleși cu greutatea lor. Cu toate acestea, figurile își păstrează plasticitatea și caracterul palpabil. În planul picturii monumentale, ele constituie un important pas înainte în comparație cu imaginile sculpturale ale lui Cavallini, întrucît trăiesc aceeași viață pe care o trăiește suprafața picturală. Elementul pictural se afirmă în ele atît de evident încît nu impietează cîtuși de puțin asupra expresivității plastice. Tocmai această combinație originală face imaginile lui Giotto atît de atrăgătoare. El știe să învieze și să ritmeze suprafața ca un pictor înăscut și tocmai în aceasta îl întrece cu mult pe Cavallini care mai gîndește încă în volume sculpturale și nu în imagini picturale<sup>400</sup>.

În pofida acestei deosebiri principiale, Giotto ne apare totuși ca un fidel adept al lui Cavallini. Tocmai Cavallini trebuie să fi fost cel care i-a dezvoltat darul rar al unei acute receptări plastice pe care el îl avea ca nimeni altul. Tocmai Cavallini l-a învățat să prețuiască operele sculptorilor și în primul rînd pe ale lui Arnolfo di Cambio<sup>401</sup>. Între lucrările lui Arnolfo și cele ale lui Giotto există

o serie întreagă de puncte de contact. Și în unele și în altele, găsim același simț al volumului, aceeași simplitate în tratarea veșmintelor, a faldurilor ce cad liniștite și rigide, aceeași limpiditate epică a imaginii. Giovanni Pisano, care este pus de obicei în legătură cu Giotto, n-a exercitat asupra acestuia o influență cât de cât importantă<sup>402</sup>. El era prea gotic pentru gustul lui Giotto. Figurile lui pătrunse de o emoționalitate exaltată, frînte ca și statuile gotice, drapate în veșminte supuse unui ritm irațional, erau în esența lor străine lui Giotto care-și pusese și rezolvase probleme artistice pe baza tradițiilor antichizant-romane și nu gotice.

Clarificînd care au fost izvoarele stilului lui Giotto, noi intenționat nu ne-am referit la frescele din biserica superioară San Francesco din Assisi (pl. 75—84) și la tot complexul de probleme pe care ele îl ridică<sup>403</sup>. Orașului Assisi i se acordă de obicei un loc disproporționat de mare în istoria picturii italiene din secolele XIII—XIV, ceea ce duce neapărat la supraestimarea acestui centru artistic. Dacă ne-ar fi parvenit într-un număr suficient operele picturii romane din secolul al XIII-lea ce au fost distruse ca rezultat al freneziei constructive din epoca barocului, e puțin probabil să mai fi fost posibilă o asemenea apreciere cu privire la Assisi. Tuturor le-ar fi devenit atunci clar că arta din Assisi reprezintă doar una dintre nenumăratele ramificații ale artei romane. În actuala stare de lucruri însă, cînd ansamblul monumental al bisericii San Francesco este aproape unicul mare ansamblu din ultimul deceniu al secolului al XIII-lea, este cu totul firesc ca lui să i se acorde o importanță deosebită.

Există încă un motiv pentru care, în analizarea originii stilului lui Giotto, nu ne-am folosit de picturile murale de la Assisi. Din punctul nostru de vedere (și aici ne solidarizăm întru totul cu Rintelen), aceste picturi nu pot fi atribuite lui Giotto. Orice încercare de a clarifica problemele legate de stilul lui Giotto din primii ani ai carierei sale, pe

245 baza analizei frescelor din biserica superioară și



În speță a renumitei legende franciscane, conduce cercetarea în impas. Cum o să vedem mai departe, ciclul Sf. Francisc a luat ființă chiar la începutul secolului al XIV-lea. Atribuindu-l deci lui Giotto — autorul picturilor murale padovane realizate pe la 1305 — intrăm într-un cerc vicios plin de contradicții întrucît punem pe seama unui singur artist două cicluri de fresce executate aproape simultan și care nu trădează absolut nici o asemănare stilistică.

În biserica superioară din Assisi au lucrat bresle de pictori ce se grupau în jurul unor maeștri conducători. Procedul de lucru era cel specific breslelor, practicîndu-se pe scară mare colaborarea artiștilor și a calfelor, iar factorul care determina stilul fiind nu atît căutările individuale cît tradiția. De aceea, cercetătorii care abordează aceste fresce prin prisma metodei atribuirilor elaborată pe baza studierii artei renascentiste ajung la concluzii eronate. Arta renascentistă se bazează pe cuceririle individuale ale artiștilor, ceea ce permite să se folosească față de operele lor metoda lui Morelli. La Assisi, procesul de creație a decurs altfel, în formele colaborării de breaslă, și pictorii, luați izolat, nu năzuiau deloc să-și manifeste originalitatea, adesea urmărind, dimpotrivă, ca pe măsura posibilităților, să se apropie de stilul celorlalți artiști cu care lucrau împreună. Iată de ce sînt hazarde încercările cercetătorilor de a recunoaște în frescele navei longitudinale din Assisi mîna lui Cimabue, a lui Torriti, Rusuti, Cavallini sau Giotto. Nemaivorbind de faptul că aceste încercări pornesc din subaprecierea productivității artistice din ducento (ca și cînd în acest timp ar fi lucrat numai cinci-șase maeștri buni), ele nu duc de obicei la rezultate cît de cît pozitive, întrucît la baza lor se află nu o argumentație riguros științifică, ci o interpretare subiectivă și adesea profund arbitrară a formei artistice.

În picturile murale ale bisericii superioare din Assisi se află față în față două tradiții distincte: tradiția bizantinizantă a lui Cimabue și tradiția legată de Roma, a lui Cavallini<sup>404</sup>. Prima este

reprezentată de picturile transeptului și de unele fresce ale navei longitudinale (*Construirea arcei lui Noe*, *Sacrificarea lui Isaac de către Abraam*, *Apariția îngerilor în fața lui Abraam*)<sup>405</sup>, iar a doua — de picturile celor două registre superioare din nava longitudinală (în afara frescelor menționate mai sus, *Nașterea lui Cristos* și *Sărutul lui Iuda* care ocupă locul de trecere dintre cele două grupuri). Adepții lui Cimabue care au lucrat în transept au fost constrânși să se retragă din nava longitudinală de către artiștii școlii romane, invitați, probabil, la Assisi în prima jumătate a ultimului deceniu ca reprezentanți ai unei maniere artistice noi, avansate pentru acel timp<sup>406</sup>. Spre acești artiști romani au început să se orienteze și adepții lui Cimabue atrași în opera de decorare a navei longitudinale. Numai așa se poate găsi o explicație coexistării în paralel a trăsăturilor florentine și romane în *Nașterea lui Cristos* și în *Sărutul lui Iuda* precum și în *Construirea arcei lui Noe*. În celelalte fresce (pl. 75—77) din nava longitudinală, domină deja, fără deosebire, elementele pur romane (tipurile antichizante, nebizantine, tratarea mai mult sau mai puțin tridimensională a figurilor, interioarele spațiate, complexe forme arhitecturale). O serie de puncte de asemănare cu lucrările lui Torriti, Rusuti și Cavallini rămân totuși, după opinia noastră, insuficiente pentru a ne permite să le atribuim lor vreuna dintre picturile murale din Assisi<sup>407</sup>. Cea mai bună parte dintre ele (pl. 76—77) aparțin așa-numitului Maestru al lui Isaac care era fără îndoială apropiat de Cavallini, neputînd să fie însă, în nici un caz identificat cu acesta<sup>408</sup>. Maestrul lui Isaac a fost un artist cu adevărat remarcabil, imaginile lui fiind stăpînite de un calm clasic. Judecat după caracterul general al creației sale, el este încă un ducen-tist tipic care, prin construcția avansată în manieră romană a formelor, reprezintă un fel de paralelă cu Cimabue pe care-l întrece cu mult. A-l identifica însă cu Giotto, așa cum fac Thode, Wulff, Toesca, Berenson, D'Ancona, Cecchi și

247 Longhi<sup>409</sup>, ni se pare cu totul lipsit de temei întru-



cît lucrările lui se deosebesc printr-un înalt grad de maturitate ce exclude posibilitatea de a fi atribuite unui artist tînăr, începător. În plus, între stilul acestor lucrări și stilul picturilor din Cappella dell'Arena se întinde un drum atît de lung încît un singur artist n-ar fi fost în stare să-l parcurgă nu numai în secolul al XIII-lea, dar nici chiar în secolul al XV-lea.

După terminarea celor două registre superioare ale picturilor din nava longitudinală, trebuie să fi intervenit o pauză în activitatea de decorare a bisericii San Francesco. Despre acest lucru stă martor stilul mai avansat al picturilor de pe peretele de vest (*Pogorîrea sf. Duh, Înălțarea, medalionul cu Maica Domnului*) de pe boltă (părinții bisericii) și de pe arce (figuri de sfinți)<sup>410</sup>. Stilul respectiv se caracterizează printr-o manieră oarecum miniaturală de a așterne culoarea, prin bogate fundaluri arhitecturale și prin abundența detaliilor gotice împrumutate, fără îndoială, din arta picturilor romani din familia Cosmati. Sînt multe aspecte ce îl înrudesesc pe autorul acestor fresce cu Maestrul lui Isaac pe care trebuie să-l fi cunoscut bine. Nu puține lucruri comune are și cu Cavallini<sup>411</sup>. Dar se deosebește de cei doi prin lipsa simțului pentru monumental. Frescele lui sînt despărțite prin cîtiva ani de picturile registrelor superioare ale pereților laterali. Întrucît pe boltă sînt zugrăviți S. Ambrozio, Augustin, Ieronim și Grigore, recunoscuți ca „Doctores Ecclesiae”, printr-un decret special al papei Bonifaciu VIII din anul 1298, acest an poate fi luat ca *terminus post quem* pentru datarea grupului de picturi în cauză<sup>412</sup>. Dar întrucît aceste picturi murale trădează o mare asemănare cu ciclul sf. Francisc care împodobește partea de jos a pereților navei longitudinale, există toate motivele ca acest ciclu să fie datat fie către anul 1300, fie, ceea ce pare și mai probabil, în primii ani ai secolului al XIV-lea<sup>413</sup>.

Ciclul sf. Francisc (pl. 78—94) atribuit de obicei lui Giotto, se bucură de o faimă, după părerea noastră, excesivă. La aceasta a contribuit în mare măsură Thode care i-a exagerat importanța și a

descoperit în el nuanțe ce nu-i erau proprii și care decurgeau în mod logic din mentalitatea romantică a învățatului german, plin de temperament și care știa să-și prezinte concluziile într-o formă strălucită, popularizându-le în cercurile largi ale publicului. Thode a supraestimat nu numai ciclul sf. Francisc, ci — după opinia mea — și rolul fondatorului ordinului franciscan, chiar dacă ideile respective au exercitat, fără îndoială, o notabilă înrîurire asupra picturii. Iar ciclul franciscan a fost doar una dintre operele (și nici pe departe cea principală) aparținând acelui stil nou, cristalizat în anii optzeci-nouăzeci pe solul roman și ajuns la Assisi abia în prima jumătate a anilor nouăzeci. Din acest punct de vedere el reprezintă un mare interes istoric: în el s-au reflectat puternic căutările artistice de la sfârșitul secolului al XIII-lea și de la începutul celui următor.

Rintelen<sup>414</sup> a fost primul care a dat o apreciere artistică justă ciclului sf. Francisc. Paginile consacrate de el ciclului respectiv sînt dintre cele mai reușite din cartea sa. De aceea nu poate decît să ne uimească neglijarea lor de către majoritatea criticilor. Rintelen a atras just atenția asupra caracterului „naturalist” al ciclului supraîncărcat cu detalii de gen, asupra simțului anemic al ritmului, constatat la autorul ciclului, ca și asupra caracterului neconvingător din punct de vedere artistic al construcțiilor spațiale<sup>415</sup>. Prezența tuturor acestor aspecte, exclude, din punctul de vedere al lui Rintelen, paternitatea lui Giotto. Și în adevăr, stilul acestuia nu trădează puncte de contact mai substanțiale cu stilul artiștilor care au realizat ciclul sf. Francisc.

Giotto avea un admirabil talent de a generaliza. Compozițiile lui sînt simple, figurile — monumentale și maiestuoase, povestirea epică. El știa ca nimeni altul să redea volumul figurii umane, palpabilitatea ei plastică, știa să construiască o compoziție de claritatea cristalului în ceea ce privește structura spațială, știa să ritmeze în mod genial suprafața și să privească la lume cu ochii unui mare om ce gîndea profund și simțea în ter-



Maestrul lui Isaac și cu artiștii grupați în jurul lui. În favoarea Romei mai pledează și următoarele fapte: marea asemănare a ancadramentelor acestor fresce, care constau din mici coloane răsucite, din plafoane casetate în perspectivă și din frize formate din console (pl. 78) cu ancadramentele păstrate parțial ale frescelor lui Cavallini din Santa Cecilia în Transtevere<sup>424</sup>; folosirea frecventă a motivului, tipic roman, al casetării bolților și plafoanelor (pl. 81, 82, 84, 87, 92)<sup>425</sup>; zugrăvirea unor edificii care sînt, fie ecoul impresiilor căpătate din Roma antică (de exemplu, coloana acoperită cu reliefuri din scena 28<sup>a</sup>, pl. 98, inspirată fără îndoială de Coloana lui Traian de la Roma)<sup>426</sup>, fie reproducerea unor construcții romane de secol XIII sau dintr-o epocă mai veche (de pildă biserica ce amintește de fațada bazilicii Laterane, în scena a 6-a)<sup>427</sup>, fie, în sfîrșit, care porneau de la prototipuri ce figurau în opere pur romane cum erau mozaicurile (pl. 97—99) de pe fațada bisericii Santa Maria Maggiore (a se vedea mai ales interioarele din scenele 6, 17 și 21 — pl. 80, 88, 90)<sup>428</sup>, picturile murale (pl. 100, 101) ale școlii lui Cavallini din Santa Maria di Donna Regina în Neapole (aceste picturi, realizate curînd după anul 1308, sînt deosebit de importante pentru justa înțelegere a locului istoric ocupat de ciclul sf. Francisc)<sup>429</sup> desenele de la Barberini după frescele dispărute ale lui Cavallini din bazilica sf. Pavel<sup>430</sup>. Spre Roma merge și preferința pentru mozaicurile ornamentale în stilul artiștilor din familia Cosmati, pentru motivele statuarei antice (caii înhămați la car, în scena a 8-a, pl. 81: figurile înaripate ce împodobesc edificiile și ciborium-urile ce amintesc de geniile antice<sup>431</sup> în scenele 10, 11 și 13, pl. 83, 84 și 85) pentru ciborium-urile de „tip roman”<sup>432</sup> și pentru interioare (pl. 85, 87), în sfîrșit, caracterul stereotip al fețelor uscățive ce trădează ecouri îndepărtate din imaginile „clasiciste” ale lui Cavallini<sup>433</sup>. Toate acestea, ca și marea asemănare în general a ciclului cu mozaicurile de la Santa Maria Maggiore<sup>434</sup>, fac mai mult decît pro-

babilă proveniența artiștilor care au pictat legenda franciscană din școala romană. Dacă au fost ei discipolii nemijlociți ai lui Cavallini, este greu de spus. Un lucru este neîndoios: ei n-au ocolit arta marelui artist roman care a exercitat asupra lor o puternică influență.

Dacă înainte ciclul sf. Francisc era atribuit unui singur artist (adică lui Giotto), acum, în urma unei aplicări meticuloase a analizei stilistice, s-a reușit să se stabilească precis că la realizarea lui au participat mai mulți artiști<sup>435</sup>. Aici s-a practicat aceeași metodă de elaborare colectivă care a putut fi constatată deja în picturile transeptului și ale celor două registre superioare ale navei longitudinale. Artiștii s-au străduit pe cât a fost posibil să se apropie unul de altul ca stil, așa încât, receptînd ciclul în ansamblu, privitorul să poată păstra unitatea impresiei generale. De aceea este așa de dificil să se distingă din cele 28 de fresce, aportul diferiților artiști. Totul indică aici că scenele 1, 26, 27 și 28 au fost pictate de Maestrul sf. Cecilia (pl. 78, 92—94)<sup>436</sup>. Dar el n-a fost artistul care a condus lucrările. Acest rol a fost deținut de autorul scenelor 2—19, care a dat, fără îndoială tonul (pl. 79—89). Alături de el, în afară de Maestrul sf. Cecilia care era o personalitate proeminentă, au lucrat și pictori mediocri, penelului lor aparținînd scenele 20, 21, 22 (pl. 90, 91), 23, 24 și 25, executate de ei cu participarea și sub conducerea maestrului principal. Această clasificare este cea mai acceptabilă pentru noi, dar și ea, ca orice altă clasificare, este departe de a fi peremptorie.

Dacă sînt confruntate frescele cu un conținut analog din ciclul sf. Francisc din Assisi și din seria picturilor murale din Cappella Bardi în Santa Croce, aparținînd lui Giotto (comp. pl. 78 cu 134, 89 cu 135, 90 cu 136, 91 cu 137), nu-i greu de remarcat o certă asemănare a schemelor compoziționale și iconografice<sup>437</sup>. Dar această asemănare nu probează cu certitudine imitarea de către Giotto a autorilor legendei franciscane sau, invers, dependența acestora de artistul florentin<sup>438</sup>. Se cre-



cază involuntar impresia că ei toți se alimentează dintr-un izvor comun care le servește drept prototip atât pentru picturile din Assisi, cât și pentru frescele capelei Bardi. Acest izvor comun trebuie să fi fost ciclul dispărut al picturilor lui Cavallini din Biserica San Francesco din Roma.

Ghiberti<sup>439</sup> relatează despre Cavallini că acesta „a pictat întreaga biserică San Francesco” din Roma, dar el nu indică nici momentul creării acestor fresce nici subiectele lor. Se poate afirma însă cu toată încrederea că biserica San Francesco a fost împodobită cu scene din viața sfântului, cu atât mai mult cu cât picturile respective au fost realizate cel mai probabil către sfârșitul secolului al XIII-lea, când cultul sfântului Francisc era deosebit de larg răspândit. Biserica amintită de Ghiberti este identificată cu biserica San Francesco a Ripa<sup>440</sup> fondată de papa Grigorie IX în anul 1229, la trei ani după moartea sf. Francisc<sup>441</sup>. Aceasta era o biserică romană foarte veche consacrată întemeietorului franciscan. Asemenea bazilicii din Assisi, ea trebuie să fi conținut un vast ciclu de fresce care-i ilustra viața. Sîntem, de aceea, înclinați să credem că tocmai la Roma, în cercul lui Cavallini, trebuie căutat prototipul de bază pentru întreaga iconografie franciscană ulterioară<sup>442</sup>. Această ipoteză dobîndește o deosebită probabilitate dacă se compară sub unghi iconografic operele franciscane din ducento cu ciclul din Assisi.

Atît picturile Maestrului sf. Francisc<sup>443</sup> din biserica inferioară din Assisi, cât și o serie de icoane istoriate cu viața sfântului, pictate în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, lucrările lui Bonaventura Berlinghieri, în San Francesco din Pescia (pl. 158) și ale unor maeștri necunoscuți, în San Francesco din Pisa, în San Francesco din Pistoia, în Santa Croce din Florența (pl. 159), în sacristia bisericii San Francesco din Assisi, în Academia din Siena (pl. 160)<sup>444</sup> se disting prin scheme iconografice mai simple. În toate aceste lucrări tipic ducen-tiste, se simte clar că iconografia franciscană n-a reușit încă să se constituie și să fie canonizată. Ar-

tiștii zugrăvesc pe cont propriu un episod sau altul din viața sfântului, înveșmântându-l în forma unei idiograme originale — laconică și expresivă. Locul acțiunii este conturat foarte convențional, figurile rămân neindividualizate și principala atenție este acordată diverselor scene de tămăduiri, tratate cu prospețime și spontaneitate. O cu totul altă impresie lasă ciclul din Assisi. Aici istorismul prozaic a luat locul atitudinii naive față de miracol și, în alegerea subiectelor, se observă tendința către canonizarea unor teme anumite, îmbrăcate în formele stabilite exact de către iconografie. Interpretarea creatoare a legendei religioase a fost înlocuită de redarea ei standardizată pe baza „prototipului”. În aceste condiții de la prima vedere frapează imposibilitatea de a considera legenda ca provenind direct din tradiția iconografică a secolului al XIII-lea reprezentată de operele de pictură menționate mai sus. Între acestea și pictura din Assisi se cascadează o prăpastie, ceea ce duce de la sine la concluzia că din acest lanț iconografic s-a pierdut o verigă foarte esențială. O asemenea verigă au și fost, după opinia noastră, frescele lui Cavallini din biserica San Francesco a Ripa din Roma. La această sursă s-au alimentat, fără îndoială, atât autorii ciclului din Assisi cât și Giotto. Dar dacă Giotto a știut să creeze pe baza unor asemenea împrumuturi ceva principial nou și măreț, în schimb, artiștii care au lucrat la Assisi au mers pe un drum bătătorit, nefiind exclus ca ei să fi folosit miniaturi ce reproduceau picturile murale ale lui Cavallini. Numai așa se poate găsi o explicație caracterului „miniatural” al frescelor din Assisi pe care Wulff<sup>445</sup> le-a pus, fără suficiente temeiuri, în legătură cu școala umbriană goticizantă de miniaturisti, ce-l avea în frunte pe renumitul Oderisi. În realitate, însă, dacă aici și-a aflat loc procedeul folosirii miniaturilor, acestea n-au fost, desigur, jumătate gotice, jumătate italiene, ci pur romane și anume unele care aveau drept model un monument al picturii monumentale romane<sup>446</sup>.



Școlii romane care a prins rădăcini adânci la Assisi i se datorează aici încă un ciclu de fresce. Este vorba de scenele din viața sf. Nicolae din capela Orsini (pl. 95—96) în biserica inferioară San Francesco din Assisi<sup>447</sup>. Despărțind ciclul sf. Francisc de Giotto și atribuindu-l școlii romane, sîntem obligați implicit să punem pe seama acesteia și picturile capelei sf. Nicolae care trădează o foarte mare asemănare stilistică cu scenele 20—25 ale legendei franciscane. Capela trebuie să fi fost pictată de-a lungul celui de-al doilea lustru din secolul al XIV-lea. Judecate după stilul lor în general, frescele capelei sf. Nicolae constituie un fel de paralelă a lucrărilor Maestrului sf. Cecilia, ilustrînd cu aproximație cam aceeași etapă cronologică din dezvoltarea picturii italiene. Probabil că ele au fost realizate de către unul dintre ultimii reprezentanți ai direcției romane care, treptat, începea să se perimeze în fața influenței crescînde a artei lui Giotto. Capela a fost construită pe la 1300 de către cardinalul Napoleone Orsini, reprezentant al unei străvechi familii principiare romane ce se afirmase încă din secolul al XII-lea<sup>448</sup>. Sînt toate motivele să presupunem că Orsini a dat să i se picteze capela unui artist roman și nu unui florentin, cu atît mai mult cu cît faima școlii romane încă nu se stinsese în acest timp. Tocmai în jurul anilor 1303—1305 au fost terminate ultimele scene din ciclul sf. Francisc, așa încît Orsini a avut posibilitatea deplină să folosească artiștii romani care lucraseră la Assisi, pe unul dintre aceștia angajîndu-l probabil. Este desigur o ipoteză de lucru, dar o ipoteză într-o mare măsură verosimilă. Principalul argument în favoarea ei servește stilul picturilor din capela sf. Nicolae care ocupă un loc aparte printre frescele școlii lui Giotto din biserica inferioară San Francesco din Assisi. De stilul acestora, picturile capelei Orsini se deosebesc prin același naturalism cam amănunțit și plat, prin aceeași supraîncărcare cu detalii, prin același ritm rigid care erau tipice și pentru ciclul sf. Francisc, spre deosebire de frescele padovane ale lui Giotto. În scenele din viața

sf. Nicolae nu întâlnim nici tipurile giottești admirabile ca forță de generalizare și ca puritate morală. În schimb, sînt înfățișate chipuri cu trăsături individuale ascuțite, mărunțite, lipsite de expresivitate. În sfîrșit, complicatele complexuri arhitecturale cu accent pe efecte pur exterioare de ordin iluzionistic și care servesc prea puțin la precizarea ideii compoziționale se îngîna cu fundaturile arhitecturale din ciclul sf. Francisc venind în contrast cu simplitatea riguroasă a clădirilor pictate de Giotto și de discipolii care-l imitau<sup>449</sup>.

Puntea de trecere dintre grupul „roman” al frescelor de la Assisi către grupul „florentin” o constituie două fresce (*Moartea și Învierea unui tînăr din Suessa*) aflate de o parte și de alta a intrării în capela Orsini<sup>450</sup>. Aici se simt influențele autorului legendei Sf. Nicolae, dar, totodată, apar și încep să predomine trăsături care ne duc direct la Giotto. Apar, printre altele, o mai mare simplitate a ideii, o mai accentuată monumentalitate, o incomparabil mai clară ritmicitate compozițională. Cam către anul 1310, școala lui Giotto o elimină definitiv pe cea romană, acest proces fiind caracteristic nu numai pentru Assisi, ci și pentru întreaga Toscană, a cărei artă se va dezvolta de aci înainte sub semnul preeminenței stilului lui Giotto.

Ne-am oprit dinadins ceva mai amănunțit asupra ciclului Sf. Francisc și asupra problemelor legate de el întrucît faptul ne-a permis nu numai să lărgim imaginea noastră tradițională despre școala romană, ci să punem problema ei sub un unghi nou. Faima, imensă, cîndva, a acestei școli a fost umbrită de gloria lui Giotto, ceea ce a dus — credem — la o serie de erori istorice care continuă să determine opiniile multor mari istorici ai artei (inclusiv Berenson și Toesca). Oricît ar suna de paradoxal, chiar și în zilele noastre, activitatea școlii romane are nevoie să fie reabilitată, nu mai puțin decît avea în epoca lui Vasari care a promovat cu consecvență, în scrierile sale, tendința panflorentină, atît de dragă inimii lui. Ar fi însă

257 cu totul eronat să se creadă că, repunînd școala



romană în drepturile ei, noi subapreciem, prin aceasta, importanța lui Giotto. El va rămîne pentru totdeauna ceea ce a fost, adică unul dintre cei mai remarcabili maeștri ai picturii europene, dar eliberat de aureola exclusivității conferită lui de Vasari, de Thode și de cei care i-au urmat. El este așezat pe locul just ce i se cuvine în istorie (ceea ce este cel mai important) și devine perfect inteligibil ca fenomen istoric întrucît capătă acea ambianță reală de care fusese lipsit multă vreme.

Legînd personalitatea lui Giotto de largul curent pornit din sînul școlii romane, nu trebuie să trecem cu vederea ceea ce a adus nou marele florentin în comparație cu arta lui Cavallini. Atelierul lui Cavallini era, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, un laborator artistic sui-generis în care se produceau îndrăznețe experimente formale. Sprijinindu-se cu pricepere pe vechile tradiții, pe cele ale artei paleocreștine pătrunse de reminiscențe antice, Cavallini a rezolvat problemele perspectivei și ale construirii formeii cu ajutorul clarobscurului. El a făcut pentru „relief” o pasiune la fel de mare cu aceea făcută de Uccello pentru perspectivă, cu o sută și ceva de ani mai tîrziu. Angajîndu-se pe un drum cu totul nou, Cavallini a acordat o atenție deosebită problemelor de ordin morfologic. De aceea, întreaga lui creație poartă pecetea experimentalismului îndrăzneț. Imaginile apostolilor lui Cavallini sînt admirabile, dar asupra lor adie o răceală clasicistă. Lor le lipsește parcă ceva autentic uman: nu au căldura unui sentiment profund. Tot astfel, și compozițiilor lui Cavallini, cu toată claritatea lor, le lipsește suplețea ritmică și picturalitatea. Ele sînt mai degrabă figuri statuare adosate peretelui decît imagini picturale care n-au început încă să trăiască în planul suprafeței.

Un artist atît de tenace în urmărirea țelului propus, cum a fost Cavallini, cu o personalitate creatoare cum a fost a lui, a exercitat o puternică influență asupra contemporanilor săi. Giotto însuși a gravitat în orbita lui Cavallini. Dar pornind de la acesta, Giotto a depășit foarte curînd 258

vederile artistice ale pictorului roman. El a reușit să elaboreze propriul său univers de creație în care spiritul experimental a cedat locul puternicului sentiment omenesc, iar forma s-a îmbibat cu un conținut atît de profund și a căpătat atîta tensiune dramatică, încît arta lui Cavallini ne apare, comparativ, mai degrabă o treaptă pregătitoare spre o soluție artistică genială în maturitatea ei.



### III. IMAGINEA OMULUI LUI GIOTTO

În imensa literatură despre Giotto, s-a acordat foarte puțin spațiu problemei centrale a creației artistului — aceea a zugrăvirii omului. Majoritatea cercetătorilor au abordat arta lui Giotto cu precădere din punct de vedere formal, interesându-se în primul rînd de tratarea spațiului, de ritmul compozițional (Rintelen)<sup>451</sup>, de modelarea tactică a formei („tactile values” ale lui Berenson)<sup>452</sup>. Numai Dvořák<sup>453</sup> a consacrat în a sa „Istorie a artei italiene” cîteva pagini analizei conținutului de idei al creației giotteschi, atrăgînd atenția asupra redării desăvîrșite de către maestru a complicatelor stări sufletești, inaccesibile Antichității.

După opinia lui Dvořák, Giotto a fost primul care a eliberat trăirea sufletească a omului de orice motivație teologică, făcînd din ea un obiect al interpretării artistice absolut independent și cu valoare în sine. Adept al esteticii expresionismului, Dvořák a complicat, ce-i drept, peste măsură psihologia personajelor giotteschi, dar a accentuat caracterul lor profund uman, datorită căruia ele se deosebesc de imaginile rupte de real ale artei medievale. Cu toată subtilitatea unor observații făcute de Dvořák, trebuie spus că el n-a reușit să arate pînă la sfîrșit cum îl percepe Giotto pe om, altfel spus, cu ce conținut concret își investește el imaginile. În ce constă specificul interpretării omului de către Giotto — iată o problemă esențială ce

se ridică în fața oricărui cercetător care studiază creația marelui artist florentin.

Oamenii din frescele lui Giotto seamănă unul cu altul. Toți au o construcție fizică vînjoasă, o călcătură apăsată, gâturi groase, capete masive cu trăsăturile feței grosolane, cu pomeții obrazilor proeminenți, cu ochii mici, puțin oblici. În locul unei infinite diversități a caracterelor, căreia să-i corespundă o diversitate a particularităților fizice, Giotto a văzut pretutindeni oarecum o singură ființă omenească care întruchipa, parcă, ideea de umanitate. Iată de ce, în ciuda caracterului abstract al personajelor lui Giotto, acestea nu amintesc prin nimic de sfinții zugrăviți în icoanele și picturile murale medievale. Toate gândurile lor sînt îndreptate exclusiv spre lumea pămîntească, ele sînt însuflețite de simțiri și pasiuni omenești. Caracterul lor acuzat uman compensează în întregime insuficiența în materie de individualizare care pentru Giotto nu este nicidecum un obstacol în calea exprimării unor concepții artistice originale, proprii numai lui și care întrunesc într-un mod original elementele umanismului ce se naște cu idealurile estetice ale Evului Mediu.

Ideea de bază care străbate întregul ciclu al picturilor padovane ale lui Giotto este aceea a înaltei semnificații a valorilor morale. Personajele frescelor padovane sînt ființe care simt etic și reacționează moral la acțiunea lumii exterioare. Acest aspect se manifestă pe deplin în tratarea imaginii centrale a întregului ciclu — în imaginea lui Cristos. Mîntuitorul apare ca purtător al ideii înalte de desăvîrșire morală. Asemenea eroului antic, el trece cu capul sus prin toate grelele încercări, suportînd cu bărbăție stoică, și nu cu smerenie creștină nenorocirile abătute asupra lui. În acest eroism se manifestă deja o trăsătură absolut nouă — voința de a trăi a unei personalități conștiente de justetea sa morală și care se opune răului nu ca o divinitate investită cu forță atotcuprinzătoare, ci ca un om adevărat, investit cu o autoritate morală pe care a cucerit-o singur. Iată de ce figura lui Cristos emană un spirit de o asemenea



neclintită forță. Ca de o gigantică stîncă se sparg de el valurile răutății și urii omenești: trădarea lui Iuda, mînia fariseilor (pl. 127) batjocurile torționarilor (pl. 128), indiferența apăsătoare a iscoadelor. Din chipul său imperturbabil, calm și măreț, Giotto știe să obțină o expresivitate de un gen cu totul deosebit, despre care cea mai bună mărturie o constituie una dintre frescele remarcabile ale capelei — *Sărutul lui Iuda* (pl. 126). Cu mijloace extrem de lapidare, Giotto atinge aici o asemenea profunzime a caracterizării psihologice încît privitorul își amintește involuntar de *Cina cea de taină* a lui Leonardo.

Principalul efect artistic al acestei fresce provine din opunerea contrastantă a capului admirabil al lui Cristos, cu profilul lui clar și pur, capului de criminal degenerat al lui Iuda. Aceste două capete întruchipează lumina și întunericul vieții, lumea binelui și cea a răului. Îmbrățișîndu-l pe Cristos, Iuda se apropie de victima sa pentru a-l imobiliza cu sărutul trădător însoțit de cuvintele mincinoase: „Bucură-te rabbi”. Cristos liniștit și fără urmă de dispreț, a plecat capul în întâmpinarea răului inevitabil. Peste o clipă, buzele senzuale ale lui Iuda îi vor atinge obrazul. Giotto a redat cu un tact artistic admirabil contrastul dintre chipul nobil, de o perfecțiune clasică al lui Cristos, cu fruntea înaltă, cu privirea limpede și cu o expresie de seninătate, și chipul respingător al lui Iuda, cu fruntea îngustă de criminal, acoperită de păr des, cu ochii privind pe sub sprîncene, cu nasul lung turtit la rădăcina, cu buzele lui groase și senzuale. La vederea acestor capete opuse unul altuia, privitorul nu se mai îndoiește că superioritatea morală se află de partea lui Cristos.

În aceeași înaltă tonalitate etică sînt acordate și celelalte scene ale ciclului padovan. Majoritatea personajelor se disting prin puritate sufletească, prin seninătate și profundă umanitate. Anna primește vestea despre nașterea fiicei cu un surîs blînd. Tot cu un surîs blajin privesc și prietenele Annei la întîlnirea ei emoționantă cu Ioachim la „Poarta de aur” (pl. 117). Nici o umbră de invidie nu se

citește pe fețele lor zîmbitoare, pline de bunăvoință pentru fericirea viitoare a mame a Mariei. Serioși și fără nici o răutate privesc pretendenții nenorocoși la logodna lui Iosif cu Maria (pl. 119): cu toate că unul dintre ei frînge cu ciudă bastonul de genunchi, el este pătruns totuși de importanța celor ce se întîmplă. Iar procesiunea de nuntă a Mariei se desfășoară lin și calm, exact ca o friză antică (pl. 120), ea supunîndu-se unui ritm pur clasic în spiritul său, ritm ce creează o dispoziție de solemnă împăcare. Elisabeta a îmbrățișat-o tandru pe Maria privind atent trăsăturile minunate ale chipului ei atît de feciorelnic (pl. 121). Prietenele Mariei păstrează pline de tact tăcerea subliniind astfel intimitatea întîlnirii. Tînărul Ioan s-a lipit încrezător de Cristos, lăsîndu-și capul obosit pe pieptul acestuia (pl. 125). Fără nici un fel de afectare, Magdalena tinde să se apropie de Cristos care, simplu și firesc, se îndepărtează de ea.

Acolo unde Giotto zugrăvește o faptă amorală din punctul său de vedere, el introduce de obicei accentele lui morale. În scena batjocoririi lui Cristos, chipul sublim al acestuia constituie centrul etic al scenei. Deosebit de semnificativă este în această privință fresca reprezentînd *Izgonirea negustorilor din templu* (pl. 124). Mînia nobilă a lui Cristos a acționat atît de puternic asupra negustorilor încît ei au dat imediat semne de căință.

Scenele în care erau redată fapte amorale, dar care din considerente pur tematice nu puteau să includă figura lui Cristos, ca de pildă *Uciderea pruncilor*, își au o „axă etică” proprie (pl. 123). În primul plan al acestei fresce se află figura tristă a unui bărbat care contemplă cu stoicism filosofic cruzimile la care este martor. Tocmai această figură, sublimă în expresivitatea ei plastică, îi inspiră privitorului credința că pînă la urmă nelegiuirea trebuie să-și găsească o ripostă.

Dar în nici o altă operă a lui Giotto nu este exprimat cu atîta forță aspectul etic al lucrurilor ca în fresca padovană pe tema *Judecății de apoi*.



Rintelen<sup>454</sup> a considerat că *Judecata de apoi* este lipsită de echilibru ideatic: momentul judecării păcătoșilor nu ar fi elaborat cu aceeași desăvârșire pe care o întâlnim în redarea beatitudinii celor aleși (pl. 130). Rintelen explică aceasta prin prelucrarea insuficientă a schemelor iconografice cu păcătoșii osîndiți, scheme moștenite de Giotto din arta medievală. Din această cauză, artistul n-a putut, chipurile, să dezvolte plenar noul motiv care nu căpătase încă o formă canonizată consacrată de tradiție. Nemaivorbind de faptul că această explicație nu corespunde realității (să amintim măcar nenumăratele imagini bizantine ale iadului, în special mozaicurile din Torcello), ea nu este consistentă nici din punct de vedere metodologic întrucît pleacă numai de la premise exterioare. Un artist cu o fantezie creatoare atît de bogată ca Giotto ar fi putut, desigur, să elaboreze în detaliu, fără dificultate, diferite munci ale iadului, dacă ar fi dorit aceasta. Totul e însă că, spre deosebire de Dante, care a descris în „Divina commedia” cu cea mai mare putere de convingere poetică chinurile iadului, Giotto n-a ținut în mod deosebit să le înfățișeze. În aceasta l-a împiedicat imaginea mai aparte pe care o avea el despre natura omului. Și tocmai de aceea capetele celor drepti constituie una dintre culmile creației giotteschi. Poate nicăieri la Padova noi nu ne apropiem atît de mult de esența creației lui Giotto ca în aceste rînduri ale celor aleși. Pe fețele lor se află acea pecete a profunde purități morale care constituie latura cea mai originală a tipurilor giotteschi. O bunătate nobisnuită strălucește în privirea lor afabilă. Prin natura sa, omul este uman și bun, ar vrea parcă să ne spună Giotto și, fără să cadă în dulcegărie și didacticism, el conferă chipurilor celor drepti o seninătate deosebită, datorită căreia aceste capete puțin grosolane în primitivismul lor capătă asupra privitorului un ascendent de neînțeles la prima vedere.

Această originală, am spune: această originală și irepetabilă concepție despre om, pe care o în-

tîlnim la Giotto s-a format într-o conjunctură istorică cu totul deosebită.

Secolele XII și XIII au fost în istoria Italiei o epocă de puternice mișcări religioase cînd problemele de etică interesau largi mase de oameni, cînd opoziția față de falsa morală a bisericii oficiale a determinat apariția a numeroase secte de eretici în frunte cu arnoldiștii, catarii și valdenzii. Idealul etic se afla în centrul atenției întregii societăți, morala fiind înțeleasă adesea ca asceză<sup>455</sup>. Cînd spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, mișcările eretice au început să dea înapoi și au luat avînt stările de spirit laice, problemele de etică nu și-au pierdut din importanță. În orașele-comună, ele au căpătat o altă orientare. Contradicțiile ce se ascuțiseră au făcut posibilă apropierea problemelor etice de cele sociale. Ele au atras atenția asupra faptului că relațiile reciproce dintre oameni constituie factorul hotărîtor în elaborarea normelor etice. Și tocmai în creația lui Giotto aceste noi adieri și-au găsit o vie întruchipare.

În „Divina commedia” a lui Dante, patosul ideilor religioase din secolul al XIII-lea este eternizat într-o genială formă artistică ce depășește cadrul prea strîmt, pentru ea, al gîndirii teologice<sup>456</sup>. Dar asta n-a fost suficient pentru ca legătura lui Dante cu epoca, al cărei produs era, să slăbească. Pasiunea lui Dante pentru problemele de etică, permanenta lui efervescență, marea lui minie — toate acestea sînt trăsături ale omului din secolul al XIII-lea care caută chinuitor noi căi de dezvoltare. Și nimic nu caracterizează mai bine obîrșia sa medievală decît felul lui de a înțelege arta și etica, condiționat încă, în întregime, de elemente de ordin transcendental. Dacă arta este pentru Dante simbolul unor manifestări mai înalte [„mirate la dottrina, che s'asconde sotto il velame degli versi strani” (Inferno, IX, 61)]<sup>457</sup>, atunci și bunătatea omenească, mai bine zis reflectarea ei pe chip, nu este pentru el nimic altceva decît răsfrîngerea bunătății divine [„ridendo tanto lieta che Dio pareva nel suo volto gioire” (Paradiso, XXVII, 104)].



Modul lui Giotto de a percepe omul s-a format pe baza ideilor dominante de la sfârșitul secolului al XIII-lea și de la începutul celui următor. Numai într-o epocă de interes atât de înalt față de problemele etice și sociale, a fost posibilă acea tratare fără seamăn a omului pe care o întâlnim la marele artist florentin. În imaginile lui solemne și severe se simte imediat contemporanul lui Dante. Dar Giotto se și deosebește mult de acesta, fapt trecut cu vederea de către mulți cercetători. Cu toate că Dante și Giotto au fost contemporani, că au nutrit multe idei comune, între ei se observă totuși o diferență esențială, ce se face cu deosebire simțită în felul lor de a înțelege omul.

Atât omul lui Dante cât și cel al lui Giotto sînt ființe cu simț etic. Dar pentru Dante etica este acoperită aproape în întregime de noțiunea de religie. De aceea, substratul moral al omului nu este nimic altceva decît principiul divin. Nu degeaba Dante este înclinat să considere pînă și zîmbetul ca o răsfrîngere a bucuriei divine pe chipul omului. Pentru Giotto etica se construiește deja pe alte baze. Ea începe să se separe de religie, devine o categorie socială orientată cu totul spre om și spre nevoile sale. Omul este bun în virtutea propriilor sale merite morale, pe care le-a dobîndit într-o grea luptă. Bunătatea sa este condiționată de natura sa umană. Dintr-o răsfrîngere a bunătății divine, ea s-a transformat într-o virtute socială, într-o normă a conviețuirii umane. Tocmai de aceea acționează ea atât de profund asupra privitorului. Ea nu este îmbrăcată în forma unui simbol complicat, ci este redată în carnea și sîngele imaginii artistice concrete, fiind exprimată de întreaga figură a omului, de gesturile și de chipul acestuia. Ea determină concepția artistică a maestrului pe care o străbate nu ca un principiu teologic, ci ca o trăire omenască reală.

În noua interpretare giottescă a eticii sînt multe aspecte care înrudesesc concepția lui Giotto despre lume cu concepția umanistă. În același timp, ea se leagă prin multe fire de tipul medieval, tradițional de gîndire, din care împrumută patosul și

atitudinea naiv-directă față de ideea purității morale. În această îmbinare originală de elemente ale unor concepții despre lume care-și succed una alteia și care, la prima vedere, s-ar părea incompatibile una cu alta, se ascunde una din explicațiile originalității felului lui Giotto de a înțelege omul. Omul, în creațiile lui Giotto, încă n-a devenit obiectul experimentalismului sistav și fără suflet, ca la unii naturaliști florentini din secolul al XV-lea, dar el a încetat să fie întruchiparea ideii de desăvârșire morală în accepțiunea medievală. În el se îmbină în chip admirabil demnitatea umană și elementul moral care se contopesc în acea unitate superioară datorită căreia toate creațiile artistului poartă amprenta unui înalt ethos.

Chiar generațiile imediat următoare n-au înțeles arta sublimă a lui Giotto. Ele au receptat-o foarte unilateral, numai ca o prezentare a „omului viu” trecînd cu vederea faptul că acest om era, de asemenea, o ființă înzestrată cu înalte calități morale. Iată, așadar, că tocmai acest ethos „polignotian”<sup>458</sup> al lui Giotto n-au știut să-l vadă nici Villani<sup>459</sup>, nici Ghiberti<sup>460</sup>, nici Vasari<sup>461</sup>. Ei au receptat creația lui Giotto în plan naiv-naturalist, golind-o de conținutul de idei. Nu întîmplător Vasari scrie despre Giotto ca despre un „discipol al naturii” („discepolo della natura”)<sup>462</sup> sau ca despre un artist care pentru prima oară a introdus în artă „portrete de oameni vii” („introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive”)<sup>463</sup>. Dacă într-o măsură oarecare, în condițiile comparării picturii giottesce cu vechiul stil bizantin, o asemenea caracterizare subliniază corect noile ei tendințe, neînsoțind-o de nici o analiză suplimentară, ea ne dă o interpretare absolut unilaterală și, prin urmare, falsă a artei pictorului florentin. Cu o deformare asemănătoare în aprecierea personalității lui Giotto ne întîlnim și într-una din nuvelele lui Franco Sacchetti<sup>464</sup> căruia îi plăcea să zeflemisească și care vedea deseori lumea cu ochii unui orășean descurcăreț. La întrebarea dată lui Giotto de către unul dintre prietenii lui, de ce Iosif este înfățișat totdeauna așa de trist,



Giotto ar fi răspuns chipurile: „Oare ar putea fi vesel, văzându-și nevasta gravidă și neștiind cu cine a rămas?” Este foarte posibil ca Giotto să fi glumit exact așa (toate izvoarele vechi vorbesc despre limba lui ascuțită), dar și mai neîndoios este faptul că asemenea situații el n-a zugrăvit nici odată în arta sa. Pictura era pentru el ceva prea sublim, legat prea strâns de lumea gândurilor și simțurilor medievale pentru a o putea persifla. Nuvela lui Sachetti ne arată clar ce atitudine avea secolul al XIV-lea față de Giotto. Ea demonstrează ceea ce dovedește și pictura din trecento: faptul că Giotto n-a fost înțeles de către contemporanii săi, că ethosul său a fost înlocuit cu o pictură de gen de tip nuvelistic.

Dacă epoca Renașterii a simplificat moștenirea lăsată de Giotto, aducând în prim plan numai una din laturile ei, în schimb, secolul al XIX-lea a complicat-o excesiv. Pe urmele lui Thode<sup>465</sup> au început și alții să aprecieze arta maestrului florentin plecând de la „stările de spirit” pe care ea le stârnește la privitor. Aceste stări de spirit, stîrnite de romantism, au atribuit artistului trăiri proprii oamenilor secolului al XIX-lea. De aceea, majoritatea concluziilor lui Thode sînt problematice. El a făcut din Giotto un „primitiv”, mai simplu dar totodată mai complicat decît a fost în realitate. În sfîrșit, secolul al XX-lea a venit cu o interpretare din punct de vedere pur formal a artei lui Giotto (Berenson și mai ales Rintelen). Au fost remarcate cu justete meritele acestei arte: caracterul tactil al forme plastice, claritatea compoziției, remarcabila ritmare a spațiului. Dar, s-a pierdut, în schimb, profundul ei conținut de idei care deosebește creația marelui florentin de lucrările nenumăraților pictori trecentiști care l-au urmat.

#### IV. DESPRE SPECIFICUL STILULUI PICTURAL AL LUI GIOTTO

Una dintre problemele esențiale ale artei lui Giotto este aceea a spațiului. Giotto a creat pentru figura tridimensională o ambianță „reală”, în limitele căreia omul a căpătat posibilitatea să se miște liber și să stea cu picioarele pe pământ. O asemenea înțelegere a spațiului era pentru secolul al XIII-lea o inovație îndrăzneată, introdusă pentru prima dată de Cavallini. Moștenită de la maestrul roman, știința lui Giotto de a reda spațiul a fost dezvoltată de acesta într-o formă artistică mai desăvârșită. Dar cu toată apropierea lui Giotto de Cavallini, între ei persistă o deosebire esențială. Deși ambii tratează spațiul ca fiind tridimensional, fiecare dintre ei vine cu o soluție proprie a problemei.

Soluția lui Giotto este deosebit de matură și extrem de originală. Dacă Giotto s-ar fi limitat în picturile sale murale și în tablouri doar la simpla reproducere naturalistă a spațiului empiric cu „oameni vii”, el n-ar fi devenit niciodată un mare artist. Forța lui Giotto rezidă în capacitatea lui de a însufleți în mod creator suprafața pictată, de a o transfigura pe aceasta într-o operă de artă desăvârșită, prin introducerea unei subtile ritmări a spațiului și de a îmbina armonios elementele tratării spațiale cu exigențele stilului monumental bazat pe perceperea în „relief” a realității. Numai răspunzând la întrebarea cum rezolvă Giotto în mod concret toate aceste sarcini se poate afla cheia



descifrării artei sale, ca a oricărei arte „clasice“ care ne seduce prin simplitatea și spontaneitatea ei, dar care este în realitate rezultatul gândirii profunde și complexe a unui genial artist.

Vizitatorul Cappellei dell'Arena din Padova (pl. 114) duce cu sine amintirea a ceva neobișnuit de clar și de pur. Micuța capelă, împodobită de Giotto cu o mare artă, produce o impresie profundă prin frumusețea proporțiilor ei simple, severe și prin armonioasa concordanță a picturii cu spațiul arhitectural. Frescele se desfășoară de-a lungul pereților laterali în patru registre. Registrul inferior imită un lambriu de marmură roz cenușie în care au fost încastrate „reliefuri“ alb-cenușii ce reprezintă cele șapte păcate și șapte virtuți. Al doilea registru și al treilea constau din scene ce ilustrează viața lui Cristos, iar al patrulea registru include scene din viața lui Ioachim, a Anei și a Mariei. Perețele de la intrare este acoperit în întregime de compoziția monumentală reprezentând *Judecata de apoi*. Pe arcul triumfal se pot vedea Dumnezeu-tatăl între îngeri, tradiționala *Bunavestire*, *Sărutul lui Iuda*, *Vizita Mariei la Elisabeta* și două imagini de mici interioare de tip decorativ, acoperite cu bolți în cruce. Bolta albastră a capelei este împodobită cu zece medalioane cu sfinți înfățișați pînă la brîu. Fiecare frescă își are ancadramentul ei, așa încît poate fi privită ca un tablou de sine stătător. Dar în același timp ea intră în componența unei frize unice și atunci este privită ca o parte organică a unui ciclu desfășurat pe orizontală. Întrucît scenele care formează friza sînt amplasate una deasupra alteia pe un ax vertical, privitorul are posibilitatea deplină să „citească“ picturile nu numai pe orizontală, ci și pe verticală, ceea ce pictorul a avut, incontestabil, în vedere.

Parcelarea pereților și a bolții din Cappella dell'Arena este extrem de simplă. De aceea, cine intră în capelă cuprinde dintr-o dată cu privirea tot sistemul decorativ care este construit strict centrat: perețele dinspre intrare și arcul triumfal se împart pe verticală în trei părți, iar pereții laterali — în cîte șase părți. Compartimentele mijlocii de pe

pereții laterali se prelungesc pe mijlocul bolții cu o friză ornamentală care fixează axul central al capelei. Pictura murală creată aici de Giotto s-ar fi distins printr-o simetrie ideală, dacă artistul n-ar fi trebuit să țină seamă de cele șase ferestre din partea stângă. Aceste ferestre amplasate între limitele celor două frize din mijloc l-au obligat să execute aici nu cîte șase scene, ca în friza superioară, ci numai cîte cinci, fiind nevoit, de asemenea, să renunțe la ancadramentele verticale pentru care n-avea loc de ajuns.

În ciuda prezenței ferestrelor, Giotto a știut să facă tot ce depindea de el pentru ca privitorul să nu observe tulburarea echilibrului. În acest scop, el a construit friza superioară în concordanță deplină cu friza corespunzătoare de pe peretele opus.

Dacă însăși pictura capelei padovane acționează asupra privitorului într-un fel liniștitor — datorat simplității și caracterului armonios al compartimentării ei — dîndu-i privitorului senzația unui fel de echilibru interior, la aceasta contribuie într-o măsură egală și alți factori. Figurile nu copleșesc pereții cu greutatea lor, ci alunecă parcă pe ei, ușor și liber, reliefîndu-se pe fundalurile albastre. Culorile reci, luminoase și pure subliniază plasticitatea formelor puternic construite. Lumina ce se revarsă lin prin ferestre se împrăstie egal în tot spațiul restrîns al capelei dîndu-le tuturor detaliilor arhitecturale și picturale posibilitatea să se etaleze cu precizie absolută. Datorită spiritului său de claritatea cristalului, interiorul Cappellei dell'Arena amintește de interioarele Renașterii. În el se respiră aproape la fel de ușor și de liber ca în capela Pazzi a lui Brunelleschi.

Impresia pe care o lasă capela în ansamblu este potențată la contemplarea diferitelor fresce luate separat. Admirabilul lor ritm spațial, liniștit, curgător și limpede contrastează cu ritmul irațional, încordat al picturilor gotice, ca ceva principal nou din care își trage obârșia arta renascentistă.

271 Figurile pictate de Giotto au, așa cum bine remarcă Berenson<sup>466</sup>, o palpabilitate plastică incomm-



parabilă. Ele acționează cu o forță extremă asupra simțului tactil al privitorului. Giotto obține acest lucru în pofida faptului că figurile lui sînt mai puțin reliefate ca volum decît cele ale lui Cavallini. Artistul roman amplasează parcă în fața peretelui statui turnate în bronz, în timp ce Giotto adaptează figurile la suprafața plană. El operează cu un fel de semivolume construite după principiul reliefului. Arta nu impietează însă asupra integrității lor spațiale. Este suficient să privești la indiferent care figură din picturile padovane (pl. 115—133) pentru a-ți da seama de justetea acestei aserțiuni. Cu ajutorul unui fin modelu în clar-obscur, Giotto obține creșterea sau atenuarea dorită a reliefului. Pictor înăscut, lui îi este de ajuns o singură fațetă a figurii omenești sau a unui obiect pentru ca, prelucrînd-o, să dea senzația de volum a corpului. Aici, Giotto îl întrece cu mult pe contemporanul său mai vîrstnic, Cavallini, ale cărui imagini, datorită caracterului lor sculptural destul de acuzat, n-au dobîndit încă însușiri specific picturale. Acest substrat pictural al creației giotteschi n-a fost evident apreciat cum se cuvine de Berenson, ca și de toți acei istorici ai artei cărora le place să vorbească despre „cubismul” imaginilor pictorului florentin. Originalitatea uimitoare a felului cum înțelegea Giotto figura rezidă în faptul că această figură trăiește aceeași viață cu suprafața pictată, exigențelor căreia ea i se subordonează<sup>467</sup>. Dar totodată, figura se eliberează de tirania suprafeței dobîndind o importanță individuală de sine stătătoare. În raport cu pictura bizantină și cu cea gotică, un asemenea mod de abordare a figurii omenești a însemnat o revoluție de o imensă importanță principială. Ea a reflectat izbînda noii concepții, mai „realiste”, despre lume.

Adaptînd forma la exigențele suprafeței, fapt datorită căruia prima n-o covîrșește niciodată pe cea din urmă (tocmai aici trebuie căutată una din cauzele impresiei de diafan pe care o lasă picturile padovane), Giotto a adaptat la suprafața plană a peretelui și compoziția. Culisele arhitecturale sau

peisagistice sînt amplasate de obicei de Giotto paralel cu suprafața imaginii. Ele servesc ca un fundal liniștit pentru figuri amplasate în majoritatea cazurilor astfel încît, la rîndul lor, să sublinieze caracterul „reliefat” al desfășurării compoziției. Un asemenea gen de construcție se face simțit destul de clar într-o serie de fresce padovane (*Întoarcerea lui Ioachim la păstori*, *Logodnicii își aduc cîrjele ceremoniale la templu*, *Logodna lui Iosif cu Maria*, *Cortegiul de nuntă al Mariei*, *Fuga în Egipt*, *Sărutul lui Iuda*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Jelirea lui Isus* ș.a.). În *Întoarcerea lui Ioachim la păstori* (pl. 115), scena este delimitată de stînci grele care formează un fundal ce se acordă cu peretele masiv și pe care apar, triumfale, trei figuri coborîte parcă dintr-un relief antic. Amplasarea lor între limitele unei aceleiași zone spațiale conferă compoziției un calm clasic, făcînd-o pe aceasta să semene cu o friză grecească. Același procedeu este folosit și în cazul altor scene ale ciclului padovan: peste tot culisele arhitecturale și peisagistice sînt amplasate paralel cu peretele, iar figurile în rînd, în timp ce principiul „reliefării” construcției condiționează structura compozițională a frescei. Tocmai de aceea, fresca se acordă atît de organic cu peretele. Ea nu-l „sparge” pe acesta cum face pictura murală barocă plină de dinamism, ci se așterne liber pe suprafața lui. Așa cum fiecare figură izolată este legată în mod indestructibil, la Giotto, cu suprafața peretelui, așa și compoziția fiecărei fresce este acordată de el cu această suprafață din care cauză picturilor sale le este proprie acea monumentalitate care le înrudește cu operele freschiștilor medievali. În această atitudine grijuie a lui Giotto față de unul dintre principiile de bază ale picturii monumentale, răzbate clar caracterul specific pictural al creației sale. Gîndind în imagini picturale, Giotto ține totdeauna seamă de suprafața plană a peretelui; aceasta determină în multe privințe construcția ritmică a frescelor sale și tot ea îi dictează soluții compoziționale absolut aparte. Iată de ce avem toate motivele să-l soco-



tim pe Giotto ca fiind unul dintre cei mai mari reprezentanți ai artei monumentale.

Adaptînd figurile ca și compoziția în ansamblu la exigențele suprafeței plane, el nu creează, totuși, niciodată o imagine artistică plată. În aceasta rezidă întreaga deosebire principială dintre el și pictorii bizantini, romanici și gotici. Figurile lui au volum, amplasarea se face în spațiu, interioarele lui sînt tridimensionale. Dar atît figura, cît și spațiul frescei, Giotto le subordonează ritmului. Aceasta și este una dintre cele mai originale trăsături ale stilului său. Spațiul oricărei fresce de Giotto poate fi cuprins între două suprafețe situate nu departe una de alta și nici o figură, nici o culisă arhitecturală sau peisagistică nu iese dincolo de limita descrisă de cele două suprafețe. Specificul acestui spațiu constă în aceea că, în ciuda adîncimii lui în „relief” relativ mici, el se desfășoară mai ales în lărgime, înlesnind tratarea fiecărei scene luate separat ca parte a unui ciclu narativ. În aceasta constă deosebirea lui de spațiul cubic renescentist și de cel baroc, în diagonală. Spațiul lui Giotto nu-l atrage pe privitor în adîncime, ci-l ține parcă în fața peretelui care reprezintă o limită reală a acestui spațiu. Și totuși, la o confruntare a frescelor lui Giotto cu picturile murale medievale, ele par profund spațiale. Giotto a putut să creeze această iluzie numai datorită faptului că în limitele zonelor spațiale lipsite de o mare adîncime el a sugerat o abundență de relații reciproce spațiale la care artiștii secolului al XIII-lea nici nu visau. Năzuind spre o zugrăvire realistă a lumii, Giotto a receptat această lume nu ca pe niște imagini plastice izolate, închise în sine, ci ca pe un sistem extrem de complex de elemente condiționate funcțional. Aceasta i-a și dat posibilitatea să devină un precursor al picturii europene moderne.

Giotto a știut ca nimeni altul să folosească figurile și culisele pentru construirea spațiului<sup>468</sup>. Amplasîndu-le într-o zonă relativ puțin adîncă, el le-a pus în atitudini atît de gîndite încît a obținut

totdeauna efectul de spațiu scontat. El avea darul, pe care puțini îl au, de a vedea și a zugrăvi fenomenul într-o complexă condiționare reciprocă a părților sale componente. El a învățat să coordoneze figurile și culisele nu numai sub aspectul poziție-plan, ci și sub aspectul poziție-spațiu.

Una dintre culmile creației giotteschi este fresca padovană *Jelirea lui Cristos* (pl. 129). Procedeele artistice ale pictorului apar aici într-o formă deosebit de pură.

Centrul ideatic al frescei este trupul lui Cristos zăcînd pe genunchii Mariei și ai Magdalenei. Linia coborîtoare a stîncii ne dirijează privirea spre punctul în care se răsfrînge, ca într-un focar centrul dramatic al scenei zugrăvite, jelirea de către mamă a fiului mort. Această mișcare a liniei descendente a stîncii este continuată de figurile aplecate spre Cristos și înconjurîndu-i, ca o cunună, trupul. Acesta este încadrat de cinci figuri feminine care formează un grup conturat de o linie curbă lină și admirabilă ca expresivitate plastică. În limitele acestui grup, fiecare figură își ocupă locul său în spațiu, fixînd exact desfășurarea acestuia nu numai pe lățime, dar și în adîncime. De ambele părți, grupul este flancat de figuri ce stau în picioare închizînd compoziția pe laturi, iar în mijloc apare figura tînărului Ioan aplecat asupra lui Cristos și cu mîinile date înapoi în desperare. Această figură plină de dramatism îndeplinește un rol compozițional foarte important: ea anulează spațiul gol din centru și nivelează linia de sus a compoziției făcînd ca aceasta să semene cu o friză din Antichitate, construită după principiul izocefaliei.

Aceasta este principala schemă compozițională a frescei lui Giotto. Pentru a-i aprecia cum se cuvine înaltele calități artistice, trebuie privită atent amplasarea figurilor luate separat și abia atunci devine limpede ce mare artist al ritmării spațiului a fost Giotto. Fiecare figură a lui fixează, între limitele zonei spațiale puțin adînci, un anumit punct care-i era destinat. Fiecare figură este pusă



într-o relație funcțională precisă cu figura cea mai apropiată, în sfârșit, fiecare figură constituie o parte organică și absolut indispensabilă a grupului. Sub acest aspect este deosebit de instructivă analizarea potențării ritmului, de la figura așezată pe pământ cu spatele spre privitor, către femeia aplecată deasupra lui Cristos și, mai departe, către Ioan. Sau raportul dintre figurile aflate în picioare și cele care-l înconjură pe Cristos. Sau, în sfârșit, interacțiunea compozițională dintre culisele peisagistice și figuri. Chiar și în istoria artei renascentiste, bogate în cele mai îndrăznețe căutări compoziționale, este greu de găsit ceva asemănător, ca limpiditate a ritmului spațial, cu această frescă giottescă. Prin întreaga sa construcție compozițională, fresca este adaptată la masivitatea peretelui. Culisa este amplasată paralel cu fundalul așa încât, zona spațială puțin adâncă ce a rămas între culisă și primul plan se desfășoară nu atât în profunzime, cât în lățime, subliniindu-se, astfel, cu dibăcie, amplasarea în formă de friză a figurilor, fapt care face ca întreaga imagine să tindă parcă spre applatizare. Și totuși, ce bogăție de raporturi spațiale creează Giotto în această frescă, prin ce ritm minunat știe el să înviioreze compoziția!

Nu mai puțin tipică pentru Giotto este și o altă pictură din capela padovana: *Procesiunea de nuntă a Mariei* (pl. 120). Și aici artistul subordonează cu multă dibăcie caracterul spațial al construcției compoziționale suprafeței plane a peretelui. În această pictură, străbătută de ritmul măsurat al unei procesiuni panateniene, Giotto a reușit să simtă cu deosebită finețe spiritul artei antice. Maria, prietenele ei, Iosif, muzicanții, toți au un comportament solemn. Ei merg agale de-a lungul peretelui și mișcarea lor pare legată indisolubil de suprafața plană a acestuia. Figura tinerei Maria este scoasă în evidență ca principalul personaj al scenei datorită introducerii a două mici intervale spațiale care-i sporesc importanța. În urma Mariei pășesc prietenele ei. Figurile lor sînt amplasate în suită ceea ce-i permite artistului să acorde fiecareia un

loc al său și să facă tot grupul ușor vizibil. În fața Mariei pășeste Iosif împreună cu însoțitorul său. În întâmpinarea lor vin doi muzicanți ieșiți din casă spre a saluta cortegiul ce se apropie și către care, din fereastră se apleacă o creangă în semn de ospitalitate. Acest detaliu fără importanță la prima vedere joacă un foarte mare rol în compoziție întrucât subliniază direcția de întâmpinare a mișcării muzicanților și fixează ținta finală a întregii procesiuni. Între Iosif cu însoțitorul său și cei doi muzicanți, Giotto a plasat figura unui tânăr cântând la violă. Este singura figură cu fața îndreptată spre privitor. Ea este folosită de pictor cu multă iscusință ca o verigă de legătură între cele două torente în mișcare ce-și vin în întâmpinare trecând pe nesimțite unul în altul și contopindu-se într-un grup unic și indisolubil. Astfel situând și însufletind suprafața pictată, Giotto obține acea senzație de curgere lină a compoziției care face ca fresca să semene cu o friză grecească.

Ca și în scena cu *Jelirea lui Cristos*, Giotto aduce, în *Procesiunea de nuntă a Mariei*, o foarte subtilă ritmare a spațiului. Figurile sînt amplasate în cadrul unei zone precis delimitate, dar și această zonă îi este suficientă pentru a-i produce privitorului senzația unei reale profunzimi. Cum obține Giotto acest lucru? Printr-o riguros gândită amplasare a figurilor. Grupul prietenelor Mariei este împins ușor în adîncime, în timp ce Maria este adusă, dimpotrivă, către primul plan al frescei. La același nivel cu Maria se află Iosif și flautistul dinspre privitor. Tânărul care cântă la violă este și el împins puțin în adîncime. Ritmul spațial, cînd crescînd, cînd coborînd, imprimă mișcare suprafeței pictate, fapt datorită căruia aceasta dobîndește o uimitoare flexibilitate. Numai concepînd fenomenul în toată complexitatea și în tot caracterul lui unitar, a putut Giotto să creeze o compoziție atît de remarcabilă, bazată pe o strînsă interacțiune a părților ei componente. Tocmai acest simț foarte dezvoltat al condiționării funcționale a



elementelor ce alcătuiesc imaginea artistică îl deosebește pe Giotto de pictorii Antichității.

Pictura antică ni se pare totdeauna „primitivă” în comparație cu cea a lui Giotto. Orice frescă antică (pl. 144, 145) sau mozaic se descompune lesne în imagini plastice izolate, închise în sine. Legătura compozițională între aceste imagini există, dar, de obicei, ea este slab exprimată. Construcțiile spațiale sînt lipsite de precizie întrucît le lipsește nu numai un unic sistem al perspectivei, ci și strînsa interdependență a figurilor între ele și a figurilor cu culisele arhitecturale. Toate elementele compoziționale trădează tendința către o existență izolată, statuară, fapt subliniat adesea și de zugrăvirea multor figuri și obiecte luate din diferite unghiuri de vedere.

Acest tip antic de viziune picturală, care continuă să determine în multe privințe concepția artistică a pictorilor bizantini și romanici, este depășit definitiv de Giotto. Opera lui conține mai toate principiile artei renascentiste. Giotto a fost primul pictor „european”, pentru că el a perceput și a redat pentru prima dată fenomenul nu ca pe o sumă a imaginilor plastice sau grafice, închise în sine, ci ca pe un complex sistem pictural în care toate părțile sînt legate nu numai între ele, ci și depind în întregime una de alta. Această nouă relație era o relație de ordin funcțional. De aceea, în operele lui Giotto totul se bazează pe interdependența părților. Nici una dintre ele nu poate să fie schimbată de la locul ei fără să se dezintegreze tot întregul. Tocmai în aceasta rezidă specificul picturii la Giotto. Pentru contemporanii și urmașii săi apropiați, el a fost cel care i-a învățat să gîndească pictural. Frescele și tablourile lui trebuie să li se fi părut lor, mai ales în comparație cu modelele picturii bizantine, romanice și gotice, ca un univers nou, infinit mai complicat dar și infinit mai real. De acum înainte, pictorii aveau să aspire nu spre redarea unor imagini statice, închise în sine, ci a unor fenomene complexe ce includeau o multitudine de elemente care erau plasate într-o per-

manentă interdependență. După Giotto, purtătorul principal al noilor principii artistice a devenit tabloul de șevalet. Și întrucât aceste principii au fost formulate pentru prima dată de Giotto, linia de dezvoltare către artiștii Renașterii pornește direct de la dînsul.

Dacă Giotto a fost un precursor al picturii moderne europene, anticipînd unele caracteristici majore ale acesteia, trebuie subliniat totodată că felul cum înțelegea el coloritul și factura iese din cadrul a ceea ce se înțelege de obicei prin „stil pictural”.

Maniera lui masivă, netedă de a picta este îndreptată înainte de toate spre obținerea efectelor de ordin pur plastic. Prin mijloace relativ rudimentare de tratare în clarobscur a formei, Giotto se străduiește să creeze în plan bidimensional forme volumetrice. Aceste forme se deosebesc printr-un accentuat, caracter constructiv, incluzînd doar esențialul. Forma are la Giotto o palpabilitate incomparabilă. Ea este grea și monumentală. Nu se dizolvă în trăsături de penel, ci are limite precise și o suprafață cu valori tactile. Ea se afirmă cu atîta claritate încît singur acest aspect este suficient ca simpla ei contemplare să producă o înaltă satisfacție estetică.

S-ar putea ca nimic să nu contribuie la crearea acestei impresii de claritate ca felul original în care folosește Giotto culoarea<sup>469</sup>. Lui îi plac culorile reci, pure, luminoase printre care se disting cele roz, gri-sidefii, verdele, albastrul, galbenul, violetul deschis, albul, cele brun-roșcate și lila-pal. Culoarea este subordonată, la Giotto, formei, servind ca mijloc de potențare a plasticității. Pictorul combină cu multă iscusință culorile „proeminente” și cele „retrase” cu scopul de a scoate în evidență o parte sau alta a compoziției. El știe să facă din figurile principale personaje conducătoare și sub aspect cromatic. Știe, de asemenea, să sublinieze prin culoare ceea ce i se pare cel mai important și să estompeze ceea ce este mai puțin esențial. Așa se explică de ce frescele și tablourile lui sînt pă-



trunse de spiritul unei asemenea limpidități. Culoarea este tratată ca un factor menit să evidențieze forma. Așa au înțeles culoarea aproape toți pictorii florentini ai Renașterii. De aceea, și în privința coloritului, Giotto se afirmă ca promotorul lor. El este adevăratul precursor al școlii florentine, în cadrul căreia au fost întruchipate multe dintre cele mai înalte realizări ale artei renascen-  
tiste.

NOTE LA INTRODUCERE  
ȘI LA  
CAPITOLELE I-VII

<sup>1</sup> Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885; Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, Paris, 1894 și multiplele ediții care au urmat (există și versiune rusă); Gebhart, *Nacalo Vozrojdenia v Italii*, S. Petersburg, 1900; Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin — Leipzig, 1926 Id., *Dante und das Problem der Renaissance*, „Deutsche Rundschau“, 1924 (198), p. 129 și urm.

<sup>2</sup> Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939.

<sup>3</sup> Müller, *Gradualismus*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1924 (II), p. 681 și urm. Müller lărgeste prea mult noțiunea de gradualism, extinzînd-o asupra întregii culturi medievale. În realitate, gradualismul a căpătat importanță începînd abia cu secolul al XII-lea, pînă la această dată, concepția despre lume avînd un caracter subliniat dualist. Cf. Brinckmann, *Dieseitsstimmung im Mittelalter* „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1924 (II), p. 721 și urm.; Id., *Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs*, ibid., 1925 (III), p. 616 și urm.; Grabmann, *Die Kulturphilosophie des hl. Thomas von Aquin*, Augsburg, 1925, p. 82; Martin, in „Archiv für Kulturgeschichte“, 1929 (XIX), p. 313 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 44—47.

<sup>4</sup> Mayer, *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft“, 1926 (VI), p. 69 și urm.; Von den Steinen, *Die Renaissance des 12*



*Jahrhunderts*, „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences“, 1938, Jul, No. 40, p. 606—609; Bertoni, *Il Rinascimento del secolo XII*, ibid., p. 605—606; Holmes Jr., *The Idea of Twelfth Century Renaissance*, „Speculum“, 1951 (26), p. 643—657; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 10—11. Nesocotind caracterul protorenascentist al culturii ducentiste pe care este tentat s-o dizolve în cea gotică, Weise folosește adeseori termenii de „Renaștere“ și „Protorenaștere“ când vorbește despre cultura secolului al XII-lea. Prin aceasta el mută arbitrar accentul de pe epoca lui Dante și Giotto pe epoca lui Bernard de Clairvaux și a măestrilor goticului timpuriu. Comp. remarcile critice în următoarele lucrări: Nitze, *The So-Called Twelfth Century Renaissance*, „Speculum“, 1948, p. 403—471 și Sanford, *The Twelfth Century: Renaissance of Proto-Renaissance*, „Speculum“, 1951 (26), p. 635—642.

<sup>5</sup> Despre viața economică a Italiei, vezi: Marx și Engels, *Socinemia*, XVI—2, p. 327; Marx, *Kapital*, I. Gospolitizdat, 1950, p. 720—721; Kovalevski, *Ekonomiceski rost Evropi do vozniknovenia kapitalisticeskogo haziaistva*, II—III, Moskva, 1900—1903; Heynen, *Zur Entstehung des Kapitalismus in Venedig*, Stuttgart und Berlin, 1906; Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, I—II, 2 Aufl., München und Leipzig, 1916—17; Schneider, *Zur sozialen Genesis der Renaissance*, în culegerea „Wirtschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Ökonomik und Soziologie der Gegenwart, Festschrift für Franz Oppenheimer zu seinem 60. Geburtstag“, Frankfurt a. M. 1924; Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 2 Teil, Berlin, 1925; Kulișer, *Istoria ekonomiceskogo bita Zapadnoi Evropi*, I—II, Moskva — Leningrad, 1931; Strieder, *Werden und Wachsen des europäischen Frühkapitalismus*, în seria „Propyläen Weltgeschichte“, IV, Berlin, 1932; Fanfany, *Le origini dello spirito capitalistico in Italia*, Milano, 1933 (la baza acestei lucrări se află un punct de vedere militant catolic); Doren, *Italientische Wirtschaftsgeschichte*, Jena, 1934 (cu o vastă bibliografie); Luzzatto, *Storia economica: l'età moderna*, Padova, 1934; Carli, *Storia del commercio italiano, II, Il mercato nell'età dei comuni*, Padova, 1936; Fanfani, *Saggi di storia economica italiana* Milano, 1937; Fossati, *Corso di storia economica, Le origini e le forme storiche del capitalismo, parte I: l'epoca del predominio nel mare Mediterraneo*, Torino, 1939; Fanfani, *Storia economica: dalla crisi dell' Impero romano al principio del secolo XVIII*, Milano, 1940; Saporì, *Studi di storia economica medioevale*, Firenze, 1940, 2 ed, 1946 (cu o bibliografie amănunțită); Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie, I*, Leningrad, 1947, p. 70—103, 203—241; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1948, p. 11—37; 282

Barbieri, *Saggi di storia economica italiana*, Bari, 1949; Luzzatto, *Storia economica d'Italia*, Roma, 1949 (are și versiune rusă: Luzzatto, *Ekonomiceskaja istoria Italii*, Moskva, 1954); Rutenburg, *Očerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, Florentiskie kompanii XIV veka, Moskva — Leningrad, 1951. Epstein, *K voprosu o „rannem kapitalizme“ vo Florenții XIV veka*, în culegere „Srednie veka“ ed. IV, Moskva, 1953; Stokliškala-Tereškovici, *K voprosu o „rannem kapitalizme“ vo Florenții XIV veka*, în culegere „Srednie veka“, ed. V, Moskva, 1954, p. 338—350.

<sup>6</sup> Despre breslele italiene vezi Filippi, *L'arte dei mercanti di Calimala in Firenze e il suo più antico statuto*, Torino, 1888; Doren, *Entwicklung und Organisation der florentiner Zünfte im 13. und 14. Jahrhundert*, Leipzig, 1897; Id., *Die florentiner Wollentuchindustrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1901; Id., *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908; Broglio d'Aiano, *Sulle corporazioni medioevali delle Arte in Italia e loro statuti*, „Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliare“, Roma, 1911; Ciasco, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927; Valsecchi, *Le corporazioni nell'organismo politico del medioevo*, Milano, 1931; Saporì, *Una Compagnia di Calimala ai primi del trecento*, Firenze, 1932; Fridolin, *Florentiiskie, ŭhi nakanune kapitalisticeskoi epohi*, în „Izvestia pedagogičeskogo fakulteta Azerbaidžanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Lenina“, 1928, (XIII) p. 83—96; Bruzzi, *Sulla storia dell'arte della lana in Toscana*, în „Archivio storico pratese“, 1938—1939 (XV—XVI).

<sup>7</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 277—278.

<sup>8</sup> Despre băncile italiene vezi: Peruzzi, *Storia del commercio e dei banchieri di Firenze dal 1200 al 1345*, Firenze, 1868; Senigaglia, *La compagnie bancarie senesi nei secoli XIII e XIV*, „Studi Senesi“, XXIV—XXV, 1907—1908; Cessi, *Il problema bancario a Venezia nel secolo XIV*, „Atti della R. Accademia di Torino“, 52, 1917; Sayous, *Les opérations des banquiers italiens en Italie et aux Fôlres de Champagnes, pendant le XIII-e siècle*, „Revue historique de droit français et étranger“, Paris, 1933; Sieveking, *Das Bankwesen in Genua und die Bank von S. Giorgio*, în culegere „Contributions of the History of Banking“, The Hague, 1934; Usher, *The Origins of Banking; the primitive Bank of Deposit, 1200—1600*, „The Economic History Review“, London, 1934 (IV); Elzenstein, *Florentiiskie bankiri Franzesi pri dvore Filippa Krasi-*



vogo, "Ucenie zapisi Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta", seria științe istorice Nr. 39 ed. 4, Leningrad, 1939, p. 232—258; Renouard, *Les relations des papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378*, Paris, 1941; De Roover, *The Medici Bank, Its Organisation, Management, Operations and Decline*, New York — London, 1948.

<sup>9</sup> Santini, *Frammenti di un libro di banchieri fiorentini*, scritto in volgare nel 1211, "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, 1887 (X); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, p. 795 și urm. Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 458.

<sup>10</sup> Vezi Jordan, *La faillite des Buonsignori*, "Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge", Paris, 1902; Saporì, *La crisi delle Compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze, 1926. Id., *Storia interna della compagnia mercantile dei Peruzzi*, "Archivio storico italiano", 1934, p. 3—65; Chiaudano, *Il Rothschild del Duecento: La Gran Tavola di Orlando Buonsignori*, "Bollettina senese di storia patria", 1935 (VI), p. 103—142.

<sup>11</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 671.

<sup>12</sup> Vezi lucrarea capitală: Doren, *Die Florentiner Wollentuchindustrie vom 14 bis zum 16 Jahrhundert*, Stuttgart, 1901. Concluziile lui Doren au încercat să le pună la îndoială Hermes [Hermes, *Der Kapitalismus in der Florentiner Wollenindustrie*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1916 (72)]. Acesta a negat caracterul capitalist al industriei florentine de postavuri care, după opinia sa, a rămas o producție de tip pur meșteșugăresc. Împotriva acestui punct de vedere s-a ridicat pe bună dreptate Davidsohn [Davidsohn, *Blüte und Niedergang der Florentiner Tuchindustrie*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1928 (85)] care a sprijinit concepția lui Doren cu o serie de noi și foarte temeinice argumente.

<sup>13</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 502. Convertirea în ruble de aur ne aparține.

<sup>14</sup> Villani, *Cronica*, libro XI. cap. 94.

<sup>15</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 511, 644.

<sup>16</sup> Vezi lucrarea lui Dietzel, *Über Wesen und Bedeutung des Teilbaus (Mezzadria) in Italien*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1883—1884 (40—41). Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 193—242.

<sup>17</sup> Această legătură strinsă între oraș și sat a fost interpretată în mod eronat de către Ottokar. Vezi Ottokar, *Il commune di Firenze alla fine del Duecento*, Firenze, 1926. Vezi, de asemenea, Plesner, *L'émigration de la campagne à la ville libre de Florence au XIII-e siècle*, Copenhaga, 1934; Id., *Una rivoluzione stradale nel dugento*, "Acta Jutlandica", fasc. 1, Copenhaga, 1938; Fèbvre, *En Toscane du* 284

XIII-e siècle: de la ville à la terre, ou de la terre à la ville, „Annales d'histoire économique et sociale“, 1934 (VI), p. 590—593.

<sup>18</sup> Vezi Salvemini. *Magnatie popolari in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, 1899; Rodolico, *Il popolo minuto*, Bologna, 1899; Id., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto (1378—1382)*, Bologna, 1905; Arias, *Il sistema della costituzione economica e sociale italiana nell'età dei comuni*, Torino e Roma, 1905; Caggese, *Classi e comuni rurali nel medioevo italiano*, I—II, Firenze, 1906—1909; Broglio d'Aiano, *Lotte sociali in Italia nel secolo XIV*, Roma, 1911; Rodolico, *The Struggle for The Right of Association in 14-th Century Florence*, „History“, 1922, October; Ottokar, *Il comune di Firenze alla fine del Duecento*; Bloch, *Groupes sociaux dans l'Italie médiévale*, „Annales d'histoire économique et sociale“, 1929 (I), p. 588 și urm.; Ercole, *Dal comune al principato*, Firenze, 1929; Djivelegov, *Dante Alighieri*, Moskva, 1933, p. 11 și urm.; Rutenburg, *Vosstanie „obezdolennih“ v Siene v 1371 godu i predestvuiuscie emu narodnie vosstania v 50—60-h godah XIV veka*, în culegereea „Srednie veka“, ed. IV, Moskva, 1953, p. 152—180.

<sup>19</sup> Despre răscoala ciompilor, în afară de literatura citată în nota 18, mai vezi: Falletti Fossati, *Il tumulto dei Ciompi*, Torino, 1882; Corazzini, *I Ciompi*, Firenze, 1887; Renard, *Histoire du travail à Florence*, Paris, 1913—1914; Scaramella, *Firenze allo scoppio del tumulto dei Ciompi*, Pisa, 1914; Id., *Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memoria a cura di Gino Scaramella*, Bologna, 1923 (tomul XVIII, partea 3-a, în seria „Rerum italicarum Scriptores, ed. Muratori“); Grațianski, *Krestianskie i rabocie dvijenia v srednie veka*, Moskva, 1924; Fridolin, *Vosstanie Ciompi. Iz istorii rabocego dvijenia v Italii XIV veka*, „Izvestia Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni V. I. Lenin“, 1925, (IV—V), p. 5—26, 1926 (VI—VII), p. 3—47; Djivelegov, *Vosstanie Ciompi i gumanisti*, „Arhiv Marksas i Engelsa“, 1930 (5), p. 419—428; Gukovski, *Kto bil istinnim rukovoditel vosstania ciompi?* „Ucenie zapiski Instituta imeni Gherțena“, 1939 (XII); Ratner, *Vosstanie ciompi*, „Sbornik nauchnih studentskih rabot Moskovskogo Gosudarstvennogo universiteta“, 1941, ed. 19, p. 79—93; Rodolico, *I Ciompi. Una pagina di storia del proletario operato*, Firenze, 1945; Rutenburg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, p. 155—175.

<sup>20</sup> Caracterizarea acestui grup social și a ideologiei lui o dau: Sombart, *Der Bourgeois*, München und Leipzig, 1913; Koht, *Les problèmes des origines de la Renaissance*, „Revue de synthèse historique“, 1924 (XXXVII), p. 107—116; Luzzatto, *Piccoli e grandi mercanti nelle città italiana del Rinascimento*, „Vol.



commemorativo in onore del prof. Giuseppe Prato", Torino, 1931; Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932; Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 305, 478—479; 655—656; Saporì, *Le marchand italien au moyen âge*, Paris 1952.

<sup>21</sup> Despre mișcările eretice, vezi: Engels, *Krestianskaia voina v Ghermanii*, Gospolitizdat, 1953; Cantù, *Gli eretici d'Italia, I—III*, Torino, 1865; Tocco, *L'eresia nel Medio Evo*, Firenze, 1884; Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters. Geschichte der gnostisch manichäischen Sekten, I—II*, München, 1890; Gebhardt, *Misticeskaia Italia, Očerki iz istorii vozroždenia religii v srednih vekah*, S.-Petersburg, 1900; Gausrat, *Srednevekovie reformatori, I—II*, S.-Petersburg, 1900; Tocco, *Nuovi documenti sui moti ereticali tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV*, „Archivio storico italiano“, 1901 (28); Motta, *Per la storia dell'eresia in Lombardia nei secoli XIII—XIV*, „Archivio storico lombardo“, 1906; Vulfius, *Valdenskoe dvijenie v razvitii religioznogo individualizma*, Petrograd, 1916; Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medioevale italiana*, 2 ed., Firenze, 1926; Tihonova, *Vosstanie Dolcino*, „Problemi istorii dokapitalističeskikh obščestv“, 1934, Nr. 7—8, p. 56—71; Ivașin, *Respublikansko-antipapskaia borba rimlian i Arnold Brescianski*, „Ucenie zapiski Sverdlovskogo Gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta“, 1938, p. 159—184; Grundmann, *Religiöse Bewegungen in Mittelalter*, Berlin, 1935; De Stefano, *Riformatori ed eretici nel Medio evo*, Palermo, 1938; Aegerter, *Les hérésies du Moyen Age*, Paris, 1939; Dondaine, *Un traité néomanichéen du XII-e siècle: le liber duobus principiis, suivi d'un fragment de rituel Cathare*, Roma, 1939; Ilarino da Milano, *Il Liber sopra Stella del piacentino Salvo. Burci contro i Catari ed altre correnti ereticali*, „Aevum“, 1942 (XVI), p. 272—319; 1943 (XVII), p. 90—146; 1945 (XIX), p. 281—342; Runcinen, *The Medieval Manichee. A Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge, 1947; Skazkin, *Vosstanie Dolcino*, „Prepodavanie istorii v škole“, 1949, Nr. 4, p. 21—29; Shannon, *The Popes and Heresy in the Thirteenth Century*, Villanova, 1949; Södeberg, *La religion des Cathares. Etude sur le gnosticisme de la Basse Antiquité et du Moyen Age*, Upsala, 1949; Sommariva, *Studi recenti sulle eresie medioevali (1039—1952)*, „Rivista storica italiana“, 1952 (LXIV), p. 237—268; Bortnik, *Obščestvennaia delatel'nost' Arnolda Brescianskogo*, „Ucenie zapiski Uralskogo Gosudarstvennogo universiteta imeni Gorkogo“, 1952, ed. 11, p. 49—83; Sidorova, *Očerki po istorii rannego gorodskoi kultury vo Francii*, Moskva, 1953, p. 430—436; Borst, *Die Katharer*, Stuttgart, 1953; Betts—Delaruelle—Grundmann—Morghe—Salvatorel-

li, *Movimenti religiosi popolari ed eresie nel medio-evo*, „X congresso Internazionale di scienze storiche. Relazioni”, vol. 3, Firenze, 1955, p. 305—541.

<sup>22</sup> Djivelegov, *Dante*, p. 23.

<sup>23</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 230

<sup>24</sup> Constitule o excepție papa Grigore VII care s-a sprijinit pe masele orășenești care-l susțineau pe patreni împotriva episcopilor.

<sup>25</sup> Vezi Karsavin, *Monastestvo v srednie veka*, S.-Petersburg, 1912; Id. *Očerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, S.-Petersburg, 1912 (cu o bibliografie amănunțită)

<sup>26</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 228

<sup>27</sup> Sabatier, *Vie de S. François, d'Assise*.

<sup>28</sup> Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885. Despre Sf. Francisc și franciscanism, vezi: Kotliarevski, *Franțiskanski orden i rimskaja kuria v XIII și XIV vekah*, Moskova, 1901; Guerier, *Sv. Franțisk, apostol iubvi i nișceti*, S.-Petersburg, 1909, Karsavin, *Očerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 284—350 (cu indicarea întregii literaturi vechi); Felder, *Die Ideale des hl. Franziskus von Assisi*, Paderborn, 1923; Father Cuthbert O.S.F.C., *The Romanticism of St. Francis*, London, 1924; Beaufreton, *Saint François d'Assise*, Paris, 1925; Auerbach, *Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1927 (5); p. 65 și urm.; Bernhart, *Franz von Assisi*, Lübeck, 1932; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 231—251; Petry, *Francisc of Assisi, Apostle of Poverty*, Durham, 1941.

<sup>29</sup> Iată cum caracterizează vechile izvoare imaginea vieții tinărului Francisc: Excelând prin păcat în tot felul de deșertăciuni printre toți cei de o seamă cu el, devenea tot mai mult inițiatorul tuturor relelor și ocrotitorul prostiei. Era pentru toți motiv de uimire, străduindu-se să-l întreacă pe toți prin strălucirea unei glorie deșarte; prin glume, prin cuvinte goale, amuzante, hazlii, prin cîntece și prin îmbrăcăminte fină, ce flutura în vînt, fiindcă era bogat și generos, nu zgîrcit. El nu era un stringător de bani, ci un risipitor de avere; un negustor prudent, dar nu foarte vanitos [Celano, *S. Francisci Assisiensis vita et Miracula additis opusculis liturgicis*, Ed. P. Eduardus Alençonensis, O. Cap Romae, 1906 (I) p. 27]. „Tovarășii săi l-au ales vlădică, pentru ca el să poată face cheltuleli după aprecierea sa. Atunci el a poruncit să se pregătească un banchet bogat cum făcea asta și mai înainte. Și cînd, cîntînd, el au ieșit din casă, tovarășii lui mergeau toți înaintea sa, străbătînd orașul în cîntec, în timp ce el mergea puțin



mai în spate, cu cîrja în mînă, exact ca un vlădică". (Legenda trium Sociorum. Ed. Faloci Pulignani, Fulginiae, 1898, p. 7). Citatele [în rusă, n. trad.] sînt date în traducerea lui Karsavin (vezi Karsavin, *Ocerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 285).

<sup>30</sup> Comp. Glaser, *Die franziskanische Bewegung. Ein Beitrag zur Geschichte sozialer Reformideen im Mittelalter*, „Volkswirtschaftliche Studien“, München, 1903; Goetz, *Franz von Assisi und die Entwicklung der mittelalterlichen Religiosität*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1926 (XII), p. 129—149.

<sup>31</sup> Comp. Goetz, *ibid.*, p. 142; Baron, *Literaturbericht: Renaissance in Italien, II*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1930 (XXI), p. 217—222; Id., *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, „Speculum“ 1938, p. 1—37.

<sup>32</sup> Tilemann, *Studien zur Individualität des Franziskus von Assisi*, Leipzig, 1914, p. 226.

<sup>33</sup> Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1926, (XVII), p. 150—193; Goetz, *Franz von Assisi*, p. 144—145; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*. Paris, 1935, p. 48. Comp. Frey, *Vision and Design*, London, 1928, p. 131 și urm., Focillon, *Saint François d'Assise et la peinture italienne au XII-e et au XIV-e siècles*, „Études italiennes“, 1925—1926; Guttman, *The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought. Introduction*, „Franciscan Studies“, 1945 (XXVI), p. 215—234; Offner, *Note on an Unknown St. Francis in the Louvre*, „Gazette des Beaux-Arts“, 1952, février, p. 124—133.

<sup>34</sup> Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 185—190.

<sup>35</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 196

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 236. Despre Salimbene, vezi Bițilli, *Salimbene* (eseuri despre viața italiană din secolul al XIII-lea), Odessa, 1916.

<sup>37</sup> Karsavin, *Monaststvo v srednie veka*, p. 101.

<sup>38</sup> Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i comuni nei secoli XII e XIII*, Milano, 1911; Karsavin, *Ocerki religioznoi jizni Italii XII—XIII vekov*, p. 217—283. Ca de obicei, Karsavin desconsideră cu totul factorii economici în explicarea mișcării umiliatilor, elucidînd-o extrem de unilateral. Sub acest unghi, toate atacurile îndreptate de el împotriva lui Zanoni nu rezistă criticii.

<sup>39</sup> Doren, *Itallensche Wirtschaftsgeschichte*, p. 504—505.

<sup>40</sup> Danto, *Convitto*, trattato I. cap. XIII, 12—16.

<sup>41</sup> Vezi Suvorov, *Srednevekovye universiteti*, Moskva, 1898; Schachner, *The Medieval Universities*, London, 1934; *Rashdall's Medieval Universities*, edited by Powicke and Emden, I—III, Oxford, 1936;

loc al său și să facă tot grupul ușor vizibil. În fața Mariei pășește Iosif împreună cu însoțitorul său. În întâmpinarea lor vin doi muzicanți ieșiți din casă spre a saluta cortegiul ce se apropie și către care, din fereastră se apleacă o creangă în semn de ospitalitate. Acest detaliu fără importanță la prima vedere joacă un foarte mare rol în compoziție întrucât subliniază direcția de întâmpinare a mișcării muzicanților și fixează ținta finală a întregii procesiuni. Între Iosif cu însoțitorul său și cei doi muzicanți, Giotto a plasat figura unui tânăr cântând la violă. Este singura figură cu fața îndreptată spre privitor. Ea este folosită de pictor cu multă iscusință ca o verigă de legătură între cele două torente în mișcare ce-și vin în întâmpinare trecând pe nesimțite unul în altul și contopindu-se într-un grup unic și indisolubil. Astfel situând și însufletind suprafața pictată, Giotto obține acea senzație de curgere lină a compoziției care face ca fresca să semene cu o friză grecească.

Ca și în scena cu *Jelirea lui Cristos*, Giotto aduce, în *Procesiunea de nuntă a Mariei*, o foarte subtilă ritmare a spațiului. Figurile sînt amplasate în cadrul unei zone precis delimitate, dar și această zonă îi este suficientă pentru a-i produce privitorului senzația unei reale profunzimi. Cum obține Giotto acest lucru? Printr-o riguros gîndită amplasare a figurilor. Grupul prietenelor Mariei este împins ușor în adîncime, în timp ce Maria este adusă, dimpotrivă, către primul plan al frescei. La același nivel cu Maria se află Iosif și flautistul dinspre privitor. Tânărul care cântă la violă este și el împins puțin în adîncime. Ritmul spațial, cînd crescînd, cînd coborînd, imprimă mișcare suprafeței pictate, fapt datorită căruia aceasta dobîndește o uimitoare flexibilitate. Numai concepînd fenomenul în toată complexitatea și în tot caracterul lui unitar, a putut Giotto să creeze o compoziție atît de remarcabilă, bazată pe o strînsă interacțiune a părților ei componente. Tocmai acest simț foarte dezvoltat al condiționării funcționale a.



elementelor ce alcătuiesc imaginea artistică îl deosebește pe Giotto de pictorii Antichității.

Pictura antică ni se pare totdeauna „primitivă” în comparație cu cea a lui Giotto. Orice frescă antică (pl. 144, 145) sau mozaic se descompune lesne în imagini plastice izolate, închise în sine. Legătura compozițională între aceste imagini există, dar, de obicei, ea este slab exprimată. Construcțiile spațiale sînt lipsite de precizie întrucît le lipsește nu numai un unic sistem al perspectivei, ci și strînsa interdependență a figurilor între ele și a figurilor cu culisele arhitecturale. Toate elementele compoziționale trădează tendința către o existență izolată, statuară, fapt subliniat adesea și de zugrăvirea multor figuri și obiecte luate din diferite unghiuri de vedere.

Acest tip antic de viziune picturală, care continuă să determine în multe privințe concepția artistică a pictorilor bizantini și romanici, este depășit definitiv de Giotto. Opera lui conține mai toate principiile artei renascentiste. Giotto a fost primul pictor „european”, pentru că el a perceput și a redat pentru prima dată fenomenul nu ca pe o sumă a imaginilor plastice sau grafice, închise în sine, ci ca pe un complex sistem pictural în care toate părțile sînt legate nu numai între ele, ci și depind în întregime una de alta. Această nouă relație era o relație de ordin funcțional. De aceea, în operele lui Giotto totul se bazează pe interdependența părților. Nici una dintre ele nu poate să fie schimbată de la locul ei fără să se dezintegreze tot întregul. Tocmai în aceasta rezidă specificul picturii la Giotto. Pentru contemporanii și urmașii săi apropiați, el a fost cel care i-a învățat să gîndească pictural. Frescele și tablourile lui trebuie să li se fi părut lor, mai ales în comparație cu modelele picturii bizantine, romanice și gotice, ca un univers nou, infinit mai complicat dar și infinit mai real. De acum înainte, pictorii aveau să aspire nu spre redarea unor imagini statice, închise în sine, ci a unor fenomene complexe ce includeau o multitudine de elemente care erau plasate într-o per-

manentă interdependență. După Giotto, purtătorul principal al noilor principii artistice a devenit tabloul de șevalet. Și întrucât aceste principii au fost formulate pentru prima dată de Giotto, linia de dezvoltare către artiștii Renașterii pornește direct de la dînsul.

Dacă Giotto a fost un precursor al picturii moderne europene, anticipînd unele caracteristici majore ale acesteia, trebuie subliniat totodată că felul cum înțelegea el coloritul și factura iese din cadrul a ceea ce se înțelege de obicei prin „stil pictural”.

Maniera lui masivă, netedă de a picta este îndreptată înainte de toate spre obținerea efectelor de ordin pur plastic. Prin mijloace relativ rudimentare de tratare în clarobscur a formei, Giotto se străduiește să creeze în plan bidimensional forme volumetrice. Aceste forme se deosebesc printr-un accentuat, caracter constructiv, incluzînd doar esențialul. Forma are la Giotto o palpabilitate incomparabilă. Ea este grea și monumentală. Nu se dizolvă în trăsături de penel, ci are limite precise și o suprafață cu valori tactile. Ea se afirmă cu atîta claritate încît singur acest aspect este suficient ca simpla ei contemplare să producă o înaltă satisfacție estetică.

S-ar putea ca nimic să nu contribuie la crearea acestei impresii de claritate ca felul original în care folosește Giotto culoarea<sup>469</sup>. Lui îi plac culorile reci, pure, luminoase printre care se disting cele roz, gri-sidefii, verdele, albastrul, galbenul, violetul deschis, albul, cele brun-roșcate și lila-pal. Culoarea este subordonată, la Giotto, formei, servind ca mijloc de potențare a plasticității. Pictorul combină cu multă iscusință culorile „proeminente” și cele „retrase” cu scopul de a scoate în evidență o parte sau alta a compoziției. El știe să facă din figurile principale personaje conducătoare și sub aspect cromatic. Știe, de asemenea, să sublinieze prin culoare ceea ce i se pare cel mai important și să estompeze ceea ce este mai puțin esențial. Așa se explică de ce frescele și tablourile lui sînt pă-



trunse de spiritul unei asemenea limpidități. Culoarea este tratată ca un factor menit să evidențieze forma. Așa au înțeles culoarea aproape toți pictorii florentini ai Renașterii. De aceea, și în privința coloritului, Giotto se afirmă ca promotorul lor. El este adevăratul precursor al școlii florentine, în cadrul căreia au fost întruchipate multe dintre cele mai înalte realizări ale artei renascen-tiste.

NOTE LA INTRODUCERE  
ȘI LA  
CAPITOLELE I-VII

<sup>1</sup> Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885; Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, Paris, 1894 și multiplele ediții care au urmat (există și versiune rusă); Gebhart, *Nacalo Vozrojdenia v Italii*, S. Petersburg, 1900; Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin — Leipzig, 1926 Id., *Dante und das Problem der Renaissance*, „Deutsche Rundschau“, 1924 (198), p. 129 și urm.

<sup>2</sup> Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939.

<sup>3</sup> Müller, *Gradualismus*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1924 (II), p. 681 și urm. Müller lărgeste prea mult noțiunea de gradualism, extinzând-o asupra întregii culturi medievale. În realitate, gradualismul a căpătat importanță începînd abia cu secolul al XII-lea, pînă la această dată, concepția despre lume avînd un caracter subliniat dualist. Cf. Brinckmann, *Dieseitsstimmung im Mittelalter* „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1924 (II), p. 721 și urm.; Id. *Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs*, ibid., 125 (III), p. 616 și urm.; Grabmann, *Die Kulturphilosophie des hl. Thomas von Aquin*, Augsburg, 1925, p. 82; Martin, în „Archiv für Kulturgeschichte“, 1929 (XIX), p. 313 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 44—47.

<sup>4</sup> Mayer, *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft“, 1926 (VI), p. 69 și urm.; Von den Steinen, *Die Renaissance des 12*



*Jahrhunderts*, „Bulletin of the international Committee of Historical Sciences“, 1938, Julp, No. 40, p. 606—609; Bertoni, *Il Rinascimento del secolo XII*, *ibid.*, p. 605—606; Holmes Jr., *The Idea of Twelfth Century Renaissance*, „Speculum“, 1951 (26), p. 643—657; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 10—11. Nesocotind caracterul protorenascentist al culturii ducentiste pe care este tentat s-o dizolve în cea gotică, Weise folosește adeseori termenii de „Renaștere“ și „Protorenasștere“ cînd vorbește despre cultura secolului al XII-lea. Prin aceasta el mută arbitrar accentul de pe epoca lui Dante și Giotto pe epoca lui Bernard de Clairvaux și a măștrilor goticului timpuriu. Comp. remarcile critice în următoarele lucrări: Nitze, *The So-Called Twelfth Century Renaissance*, „Speculum“, 1948, p. 405—471 și Sanford, *The Twelfth Century: Renaissance of Proto-Renaissance*, „Speculum“, 1951 (26), p. 635—642.

<sup>5</sup> Despre viața economică a Italiei, vezi: Marx și Engels, *Socinenia*, XVI—2, p. 327; Marx, *Kapital*, I. Gospolitizdat, 1950, p. 720—721; Kovalevski, *Ekonomiceski rost Evropi do vzniknovenia kapitalisticeskogo hoziaistva*, II—III, Moskva, 1900—1903; Heynen, *Zur Entstehung des Kapitalismus in Venedig*, Stuttgart und Berlin, 1905; Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, I—II, 2 Aufl., München und Leipzig, 1916—17; Schneider, *Zur sozialen Genesis der Renaissance*, în culegerea „Wirtschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Ökonomik und Soziologie der Gegenwart, Festschrift für Franz Oppenheimer zu seinem 60. Geburtstag“, Frankfurt a. M. 1924; Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 2 Teil, Berlin, 1925; Kulîșer, *Istoria ekonomiceskogo bita Zapadnoi Evropi*, I—II, Moskva — Leningrad, 1931; Strieder, *Werden und Wachsen des europäischen Frühkapitalismus*, în seria „Propyläen Weltgeschichte“, IV, Berlin, 1932; Fanfany, *Le origini dello spirito capitalistico in Italia*, Milano, 1933 (la baza acestei lucrări se află un punct de vedere militant catolic); Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, Jena, 1934 (cu o vastă bibliografie); Luzzatto, *Storia economica: l'età moderna*, Padova, 1934; Carli, *Storia del commercio italiano*, II. *Il mercato nell'età dei comuni*, Padova, 1936; Fanfani, *Saggi di storia economica italiana* Milano, 1937; Fossati, *Corso di storia economica. Le origini e le forme storiche del capitalismo*, parte I: *l'epoca del predominio nel mare Mediterraneo*, Torino, 1939; Fanfani, *Storia economica: dalla crisi dell' Impero romano al principio del secolo XVIII*, Milano, 1940; Saporì, *Studi di storia economica medioevale*, Firenze, 1940, 2 ed. 1946 (cu o bibliografie amănunțită); Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie*, I, Leningrad, 1947, p. 70—103, 203—241; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1948, p. 11—37;

Barbieri, *Saggi di storia economica italiana*, Bari, 1949; Luzzatto, *Storia economica d'Italia*, Roma, 1949 (are și versiune rusă: Luzzatto, *Ekonomiceskaia istoria Italii*, Moskva, 1954); Rutenburg, *Očerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, Florentiskie kompanii XIV veka, Moskva — Leningrad, 1951. Epstein, *K voprosu o „rannem kapitalizme“ vo Florentii XIV veka*, în culegere „Srednie veka“ ed. IV, Moskva, 1953; Stokliškala-Tereškovici, *K voprosu o „rannem kapitalizme“ vo Florentii XIV veka*, în culegere „Srednie veka“, ed. V, Moskva, 1954, p. 338—350.

<sup>6</sup> Despre breslele italiene vezi Filippi, *L'arte dei mercanti di Calimala in Firenze e il suo più antico statuto*, Torino, 1888; Doren, *Entwicklung und Organisation der florentiner Zünfte im 13. und 14. Jahrhundert*, Leipzig, 1897; Id., *Die florentiner Wollentuchindustrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1901; Id., *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908; Broglio d'Aiano, *Sulle corporazioni medioevali delle Arte in Italia e loro statuti*, „Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliare“, Roma, 1911; Ciasco, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927; Valsecchi, *Le corporazioni nell'organismo politico del medioevo*, Milano, 1931; Saporì, *Una Compagnia di Calimala ai primi del trecento*, Firenze, 1932; Fridolin, *Florentiiskie, ŭehi nakanune kapitalisticeskoi epohi*, în „Izvestia pedagogicheskogo fakulteta Azerbaidžanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Lenina“, 1928, (XIII) p. 83—96; Bruzzi, *Sulla storia dell'arte della lana in Toscana*, în „Archivio storico pratese“, 1938—1939 (XV—XVI).

<sup>7</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 277—278.

<sup>8</sup> Despre băncile italiene vezi: Peruzzi, *Storia del commercio e dei banchieri di Firenze dal 1200 al 1345*, Firenze, 1868; Senigaglia, *La compagnie bancarie senesi nei secoli XIII e XIV*, „Studi Senesi“, XXIV—XXV, 1907—1908; Cessi, *Il problema bancario a Venezia nel secolo XIV*, „Atti della R. Accademia di Torino“, 52, 1917; Sayous, *Les opérations des banquiers italiens en Italie et aux Fôlres de Champagnes, pendant le XIII-e siècle*, „Revue historique de droit français et étranger“, Paris, 1933; Slevking, *Das Bankwesen in Genua und die Bank von S. Giorgio*, în culegere „Contributions of the History of Banking“, The Hague, 1934; Usher, *The Origins of Banking; the primitive Bank of Deposit, 1200—1600*, „The Economic History Review“, London, 1934 (IV); Elzenstein, *Florentiiskie bankiri Franzesi pri dvore Filippa Krasi-*



vogo, "Ucenie zapisi Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta", seria štlințe istorice Nr. 39 ed. 4, Leningrad, 1939, p. 232—258; Renouard, *Les relations des papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378*, Paris, 1941; De Roover, *The Medici Bank, Its Organisation, Management, Operations and Decline*, New York — London, 1948.

<sup>9</sup> Santini, *Frammenti di un libro di banchieri fiorentini*, scritto in volgare nel 1211, "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, 1887 (X); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, p. 795 și urm. Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 458.

<sup>10</sup> Vezi Jordan, *La faillite des Buonsignori*, "Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge", Paris, 1902; Saporì, *La crisi delle Compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze, 1926. Id., *Storia interna della compagnia mercantile dei Peruzzi*, "Archivio storico italiano", 1934, p. 3—65; Chiaudano, *Il Rothschild del Duecento: La Gran Tavola di Orlando Buonsignori*, "Bollettina senese di storia patria", 1935 (VI), p. 103—142.

<sup>11</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 671.

<sup>12</sup> Vezi lucrarea capitală: Doren, *Die Florentiner Wollentuchindustrie vom 14 bis zum 16 Jahrhundert*, Stuttgart, 1901. Concluziile lui Doren au încercat să le pună la îndoială Hermes [Hermes, *Der Kapitalismus in der Florentiner Wollenindustrie*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1916 (72)]. Acesta a negat caracterul capitalist al industriei florentine de postavuri care, după opinia sa, a rămas o producție de tip pur meșteșugăresc. Împotriva acestui punct de vedere s-a ridicat pe bună dreptate Davidsohn [Davidsohn, *Blüte und Niedergang der Florentiner Tuchindustrie*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1928 (85)] care a sprijinit concepția lui Doren cu o serie de noi și foarte temeinice argumente.

<sup>13</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 502. Convertirea în ruble de aur ne aparține.

<sup>14</sup> Villani, *Cronica*, libro XI. cap. 94.

<sup>15</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 511, 644.

<sup>16</sup> Vezi lucrarea lui Dietzel, *Über Wesen und Bedeutung des Teilbaus (Mezzadria) in Italien*, "Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1883—1884 (40—41). Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 193—242.

<sup>17</sup> Această legătură strinsă între oraș și sat a fost interpretată în mod eronat de către Ottokar. Vezi Ottokar, *Il commune di Firenze alla fine del Duecento*, Firenze, 1926. Vezi, de asemenea, Plesner, *L'émigration de la compagne à la ville libre de Florence au XIII-e siècle*, Copenhaga, 1934; Id., *Una rivoluzione stradale nel duecento*, "Acta Jutlandica", fasc. 1, Copenhaga, 1938; Febvre, *En Toscane du*

XIII-e siècle: de la ville à la terre, ou de la terre à la ville, „Annales d'histoire économique et sociale“, 1934 (VI), p. 590—593.

<sup>18</sup> Vezi Salvemini, *Magnatie popolanti in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, 1899; Rodolico, *Il popolo minuto*, Bologna, 1899; Id., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto (1378—1382)*, Bologna, 1905; Arias, *Il sistema della costituzione economica e sociale italiana nell'età dei comuni*, Torino e Roma, 1905; Caggese, *Classi e comuni rurali nel medioevo italiano*, I—II, Firenze, 1906—1909; Broglio d'Alano, *Lotte sociali in Italia nel secolo XIV*, Roma, 1911; Rodolico, *The Struggle for The Right of Association in 14-th Century Florence*, „History“, 1922, October; Ottokar, *Il comune di Firenze alla fine del Duecento*; Bloch, *Groupes sociaux dans l'Italie médiévale*, „Annales d'histoire économique et sociale“, 1929 (I), p. 588 și urm.; Ercole, *Dal comune al principato*, Firenze, 1929; Djivelegov, *Dante Alighieri*, Moskva, 1933, p. 11 și urm.; Rutenburg, *Vosstanie „obezdolennih“ v Siene v 1371 godu i predeststvuiuscie emu narodnie vosstania v 50—60-h godah XIV veka*, în culegeerea „Srednie veka“, ed. IV, Moskva, 1953, p. 152—180.

<sup>19</sup> Despre răscoala ciompilor, în afară de literatura citată în nota 18, mai vezi: Falletti Fossati, *Il tumulto dei Ciompi*, Torino, 1882; Corazzini, *I Ciompi*, Firenze, 1887; Renard, *Histoire du travail à Florence*, Paris, 1913—1914; Scaramella, *Firenze allo scoppio del tumulto dei Ciompi*, Pisa, 1914; Id., *Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memoria a cura di Gino Scaramella*, Bologna, 1923 (tomul XVIII, partea 3-a, în seria „Rerum italicarum Scriptores, ed. Muratori“); Grądzinski, *Krestianskie i rabocie dvijenja v srednie veka*, Moskva, 1924; Fridolin, *Vosstanie Ciompi. Iz istorii rabocego dvijenja v Italii XIV veka*, „Izvestia Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni V. I. Lenin“, 1925, (IV—V), p. 5—26, 1926 (VI—VII), p. 3—47; Djivelegov, *Vosstanie Ciompi i gumanisti*, „Arhiv Marksas i Engelsa“, 1930 (5), p. 419—428; Gukovski, *Kto bil istinnim rukovoditel vosstania ciompi?* „Ucenie zapiski Instituta imeni Gherțena“, 1939 (XII); Ratner, *Vosstanie ciompi*, „Sbornik nauchnih studentskih rabot Moskovskogo Gosudarstvennogo universiteta“, 1941, ed. 19, p. 79—93; Rodolico, *I Ciompi. Una pagina di storia del proletario operaio*, Firenze, 1945; Rutenberg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, p. 155—175.

<sup>20</sup> Caracterizarea acestui grup social și a ideologiei lui o dau: Sombart, *Der Bourgeois*, München und Leipzig, 1913; Koht, *Les problèmes des origines de la Renaissance*, „Revue de synthèse historique“, 1924 (XXXVII), p. 107—116; Luzzatto, *Piccoli e grandi mercanti nelle città italiana del Rinascimento*, „Vol.



commemorativo in onore del prof. Giuseppe Prato", Torino, 1931; Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932; Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 305, 478—479; 655—656; Saponi, *Le marchand italien au moyen âge*, Paris 1952.

<sup>21</sup> Despre mișcările eretice, vezi: Engels, *Krestianskaia voina v Ghermantii*, Gospolitizdat, 1953; Cantù, *Gli eretici d'Italia, I—III*, Torino, 1865; Tocco, *L'eresia nel Medio Evo*, Firenze, 1884; Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters. Geschichte der gnostisch manichäischen Sekten, I—II*, München, 1890; Gebhardt, *Misticeskaia Italia, Očerki iz istorii vozroždenia religii v srednih vekah*, S.-Petersburg, 1900; Gausrat, *Srednevekovie reformatory, I—II*, S.-Petersburg, 1900; Tocco, *Nuovi documenti sui moti eretici tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV*, „Archivio storico italiano“, 1901 (28); Motta, *Per la storia dell'eresia in Lombardia nei secoli XIII—XIV*, „Archivio storico lombardo“, 1906; Vulpius, *Valdenskoe dvijenie v razviti religioznogo individualizma*, Petrograd, 1916; Volpe, *Movimenti religiosi e sette eretici nella società medioevale italiana*, 2 ed., Firenze, 1926; Tihonova, *Vosstanie Dolcino*, „Problemi istorii dokapitalisticheskikh obščestv“, 1934, Nr. 7—8, p. 56—71; Ivašin, *Respublikansko-antipapskaia borba rimlian i Arnold Brescianski*, „Ucenie zapiski Sverdlovskogo Gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta“, 1938, p. 159—184; Grundmann, *Religiöse Bewegungen in Mittelalter*, Berlin, 1935; De Stefano, *Riformatori ed eretici nel Medio evo*, Palermo, 1938; Aegerter, *Les hérésies du Moyen Age*, Paris, 1939; Dondaine, *Un traité néomanichéen du XII-e siècle: le liber duobus principiis, suivi d'un fragment de rituel Cathare*, Roma, 1939; Ilarino da Milano, *Il Liber sopra Stella del piacentino Salvo Burci contro i Catari ed altre correnti eretiche*, „Aevum“, 1942 (XVI), p. 272—319; 1943 (XVII), p. 90—146; 1945 (XIX) p. 281—342; Runcinen, *The Medieval Manichee. A Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge, 1947; Skazkin, *Vosstanie Dolcino*, „Prepodavanie istorii v škole“, 1949, Nr. 4, p. 21—29; Shannon, *The Popes and Heresy in the Thirteenth Century*, Villanova, 1949; Södeberg, *La religion des Cathares. Etude sur le gnosticisme de la Basse Antiquité et du Moyen Age*, Upsala, 1949; Sommariva, *Studi recenti sulle eresie medioevali (1939—1952)*, „Rivista storica italiana“, 1952 (LXIV), p. 237—268; Bortnik, *Obščestvennaia delatel'nost' Arnolda Brescianskogo*, „Ucenie zapiski Uralskogo Gosudarstvennogo universiteta imeni Gorkogo“, 1952, ed. 11, p. 49—83; Sidorova, *Očerki po istorii rannego gorodskoi kultury vo Francii*, Moskva, 1953, p. 430—436; Borst, *Die Katharer*, Stuttgart, 1953; Betts—Delaruelle—Grundmann—Morghen—Salvatorel-

li, *Movimenti religiosi popolari ed eresie nel medio-evo*, „X congresso Internazionale di scienze storiche. Relazioni“, vol. 3, Firenze, 1955, p. 305—541.

<sup>22</sup> Djivelegov, *Dante*, p. 23.

<sup>23</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 230

<sup>24</sup> Constituie o excepție papa Grigore VII care s-a sprijinit pe masele orășenești care-i susțineau pe patreni împotriva episcopilor.

<sup>25</sup> Vezi Karsavin, *Monastestvo v srednie veka*, S.-Petersburg, 1912; Id. *Ocerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, S.-Petersburg, 1912 (cu o bibliografie amănunțită)

<sup>26</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 228

<sup>27</sup> Sabatier, *Vie de S. François, d'Assise*.

<sup>28</sup> Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885. Despre Sf. Francisc și franciscanism, vezi: Kotliarevski, *Franțiskanski orden i rimskaia kuria v XIII și XIV vekah*, Moskova, 1901; Guerier, *Sv. Franțisk, apostol liubvi i nișceti*, S.-Petersburg, 1909, Karsavin, *Ocerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 284—350 (cu indicarea întregii literaturi vechi); Felder, *Die Ideale des hl. Franziskus von Assisi*, Paderborn, 1923; Father Cuthbert O.S.F.C., *The Romanticism of St. Francis*, London, 1924; Beaufreton, *Saint François d'Assise*, Paris, 1925; Auerbach, *Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1927 (5); p. 65 și urm.; Bernhart, *Franz von Assisi*, Lübeck, 1932; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 231—251; Petry, *Francisc of Assisi, Apostle of Poverty*, Durham, 1941.

<sup>29</sup> Iată cum caracterizează vechile izvoare imaginea vieții tinărului Francisc: Excelind prin păcat în tot felul de deșertăciuni printre toți cei de o seamă cu el, devenea tot mai mult inițiatorul tuturor relelor și ocrotitorul prostiei. Era pentru toți motiv de uimire, străduindu-se să-i întreacă pe toți prin strălucirea unei glorii deșarte; prin glume, prin cuvinte goale, amuzante, hazlii, prin cîntece și prin îmbrăcăminte fină, ce flutura în vînt, fiindcă era bogat și generos, nu zgîrcit. El nu era un strîngător de bani, ci un risipitor de avere; un negustor prudent, dar nu foarte vanitos [Celano, *S. Francisci Assisiensis vita et Miracula additis opusculis liturgicis*, Ed. P. Eduardus Alençonensis, O. Cap Romae, 1906 (I) p. 27]. „Tovarășii săi l-au ales vlădică, pentru ca el să poată face cheltuieli după aprecierea sa. Atunci el a poruncit să se pregătească un banchet bogat cum făcea asta și mai înainte. Și cînd, cîntînd, ei au ieșit din casă, tovarășii lui mergeau toți înaintea sa, străbătînd orașul în cîntec, în timp ce el mergea puțin

87



mai în spate, cu cirja în mână, exact ca un vlădică". (Legenda trium Sociorum. Ed. Faloci Pulignani, Fulginiae, 1898, p. 7). Citatele [în rusă, n. trad.] sînt date în traducerea lui Karsavin (vezi Karsavin, *Očerki religioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 285).

<sup>30</sup> Comp. Glaser, *Die franziskanische Bewegung. Ein Beitrag zur Geschichte sozialer Reformideen im Mittelalter*, „Volkswirtschaftliche Studien“, München, 1903; Goetz, *Franz von Assisi und die Entwicklung der mittelalterlichen Religiosität*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1926 (XII), p. 129—149.

<sup>31</sup> Comp. Goetz, *ibid.*, p. 142; Baron, *Literaturbericht: Renaissance in Italien, II*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1930 (XXI), p. 217—222; Id., *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, „Speculum“ 1938, p. 1—37.

<sup>32</sup> Tilemann, *Studien zur Individualität des Franziskus von Assisi*, Leipzig, 1914, p. 226.

<sup>33</sup> Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1926, (XVII), p. 150—193; Goetz, *Franz von Assisi.*, p. 144—145; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*. Paris, 1935, p. 48. Comp. Frey, *Vision and Design*, London, 1928, p. 131 și urm., Focillon, *Saint François d'Assise et la peinture italienne au XII-e et au XIV-e siècles*, „Études italiennes“, 1925—1926; Guttman, *The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought. Introduction*, „Franciscan Studies“, 1945 (XXVI), p. 215—234; Offner, *Note on an Unknown St. Francis in the Louvre*, „Gazette des Beaux-Arts“, 1952, février, p. 124—133.

<sup>34</sup> Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 189—190.

<sup>35</sup> Gebhart, *Mistiqueskaia Italia*, p. 196

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 236. Despre Salimbene, vezi Bițilli, *Salimbene* (eseuri despre viața italiană din secolul al XIII-lea), Odessa, 1916.

<sup>37</sup> Karsavin, *Monastestvo v srednie veka*, p. 101.

<sup>38</sup> Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i comuni nei secoli XII e XIII*, Milano, 1911; Karsavin, *Očerki religioznoi jizni Italii XII—XIII vekov*, p. 217—283. Ca de obicei, Karsavin desconsideră cu totul factorii economici în explicarea mișcării umiliaților, elucidînd-o extrem de unilateral. Sub acest unghi, toate atacurile îndreptate de el împotriva lui Zanoni nu rezistă criticii.

<sup>39</sup> Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 504—505.

<sup>40</sup> Dante, *Convito*, trattato I. cap. XIII, 12—16.

<sup>41</sup> Vezi Suvorov, *Srednevekovie universiteti*, Moskva, 1898; Schachner, *The Medieval Universities*, London, 1934; *Rashdall's Medieval Universities*, edited by Powicke and Emden, I—III, Oxford, 1936;

Stephen d'Irsay, *Histoire des universités, I. Moyen Age et Renaissance*, Paris, 1936; Sorbelli, *Storia dell' Università di Bologna*, vol. I. Il Medioevo (sec. XI—XV), Bologna, 1940.

<sup>41</sup> a. Nu este exclus ca Vitelo, născut pe la 1230, să fi primit prima învățătură la Oxford, de unde s-a transferat la Padova. În Italia, Vitelo a locuit la Viterbo. Prietenii lui au fost Toma d'Aquino, Bonaventura și Wilhelm Moerbeke. Se poate ca el să fi aparținut ordinului dominicanilor. Tratatul lui Vitelo, scris mai înainte de 1264, trădează vaste cunoștințe din partea autorului în domeniile metafizicii, opticii, geometriei și perspectivei. Principalele lui izvoare au fost: Arhimede, Euclid, Apollonius, Serenus, Alhazen și alții. Principalele premise filosofice și estetice ale lui Vitelo au fost împrumutate de el de la Toma d'Aquino (învățătura despre cunoaștere, despre senzație, despre universalii, despre raportul dintre particular și general). Dar în tratatul său se pot întâlni și o serie de teze ce frapază prin caracterul lor avansat; unele dintre ele pregătesc deja terenul pentru Leonardo (ca de pildă, judecățile despre percepție, despre observație, despre verificarea observațiilor, despre erorile subiective ale percepției ș.a.). Cele mai interesante sînt remarcile lui Vitelo despre proporții, spațiu, corporalitate, coloranți, reflexele cromatice. În această privință el trădează o asemenea subtilă înțelegere a artei încît întrece cu mult cuceririle din pictura contemporară lui. Vezi articolul lui Tea, *Witelo, prospettico del secolo XIII*, „L'Arte“, 1927, p. 3—30.

<sup>42</sup> Cea mai bună ediție „Defensor Pacis“ îi aparține lui Previtte Orton. Vezi ed. „Cambridge University Press“, 1928, Comp. Scholz, *Marsilius von Padua und die Idee der Demokratie*, „Zeitschrift für Politik“, 1907 (I) p. 61 și urm.; Bank, *Pervie godi Marsilia Paduanskogo*, „Sbornik v česti Kobeko“, S.-Petersburg, 1913, p. 143—168; Villari, *Marsilio da Padova e il Defensor Pacis*, „Nuova Antologia“, 1913, p. 396 și urm.; Brampton, *Marsilius of Padua*, „The English Historical Review“, 1922 (XXXVII), p. 501 și urm.; Ruffini, *Il Defensor pacis di Marsilio da Padova*, „Rivista storica italiana“, 1926, p. 113 și urm.; Battaglia, *Marsilio da Padova e la filosofia politica del medio evo*, Firenze, 1928; Scholz, *Marsilius von Padua und die Genesis des modernen Staatsbewusstseins*, „Historische Zeitschrift“, 1937 (CLVI), p. 88—103; Gewirth, *Marsilius of Padua. The Defender of Peace*, vol. I. *Marsilius of Padua and Medieval Political Philosophy*, New York, 1951.

<sup>43</sup> Comp Gebhart, *Nacalo Vozrojdenia v Italii*, p. 75—80; Djevelegov, *Dante*, p. 24—25; Davidsohn, *Geschichte von Florenz III*, p. 9; IV—I, P. 6—10.

<sup>44</sup> Villani, *Cronica*, libro IV, cap. 20.

<sup>45</sup> Villani, *Cronica*, libro VI, cap. 46.



- <sup>46</sup> Benvenuto da Imola, *Comment. ad Inferno*, X.
- <sup>47</sup> Ibid.
- <sup>48</sup> Boccaccio, *Decameron*, ziua 6. novella IX.
- <sup>49</sup> Villani, *Cronica*, libro XII, cap. 58.
- <sup>50</sup> Morghen, *Note malispiniane*, „Bolletino Istituto storico italiano“, Roma, 1920, n. 40; Id. *Dante, il Villani e Ricordano Malispini*, ibid., 1921, n. 41; Id. *Ancora sulla questione malispiniana*, ibid., 1930, n. 46; Del Monte, *La storiografia fiorentina dei secoli XII e XIII*, „Bolletino Istituto storico Italiano“, 1950 (62) p. 175—182.
- <sup>51</sup> Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, I—III, Firenze, 1879—1887.
- <sup>52</sup> Mehl, *Die Weltanschauung des Giovanni Villani. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Italiens im Zeitalter Dantes*, Leipzig, 1927. În această carte sînt supraestimate evident elementele „gotice“ în concepția lui Villani despre lume. Comp. substanțiala recenzie a lui Martin, în „Historische Zeitschrift“, 1930, p. 243—253 și Weinstein, *Istoriografia srednih vekov*, Moskva — Leningrad, 1940, p. 44—45.
- <sup>53</sup> Villani, *Cronica*, libro I, cap. 1.
- <sup>54</sup> *Le satire di Jacopone da Todi a cura di B. Brugnoli*, Firenze, 1914; *Laude di frate Jacopone da Todi a cura di Scaramella*, Bari, 1930. Comp. Ancona, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del sec. XIII*, Todi, 1914; Underhill, *Jacopone da Todi, Poet and Mystic*, London — Toronto, 1919; Sapegno, *Frate Jacopone*, Torino, 1926; Barolo, *Jacopone da Todi*, Torino, 1929; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 341—349; Winkler, *Jacopone da Todi*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1938 (XXVIII), p. 16—43.
- <sup>55</sup> Cit. în traducerea lui Husid, Vezi Bartoli, *Naciale italianskoi literaturi*, în culegerea „Florentiiskie citenia. Zarniți“, Moskva, 1914, p. 251.
- <sup>56</sup> Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 264.
- <sup>57</sup> Ibid. p. 271
- <sup>58</sup> Bartoli, *Naciale italianskoi literaturi*, p. 248—249.
- <sup>59</sup> *Francesco da Barberino, Reggimento e costumi di donna a cura di C. Bandi di Vesme*, Bologna, 1875. Comp. A. N. Veselovski, *Iz istorii razvitiia licnosti. Sobranie socinenii*, IV—1, p. 62—83 și Festa, *Un Galateo femminile italiano del Trecento*, Bari, 1910.
- <sup>60</sup> Cecco Angiolieri, *Canzoniere a cura di C. Steiner*, Torino, 1925; „Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli a cura di A.F. Massera“, Bari, 1920. Comp. D'Ancona, *Studi di critica e di storia letteraria*, I, Bologna, 1912.
- <sup>61</sup> Folgore di S. Gimignano, *Sonetti a cura di F. Neri*, Città di Castello, 1914.

<sup>62</sup> „Rime di Guido Orlandi a cura di E. Lamma“, Imola, 1898, Comp. Lamma, Guido Orlandi, Bologna, 1906; Levi, Guido Orlandi, „Giornale storico della letteratura italiana“, 1906 (XLVIII), p. 1 și urm.

<sup>63</sup> Bartoli, *Naciale itallianskoj literaturi*, p. 256—257.

<sup>64</sup> „Rime di Rustico di Filippo a cura di V. Federici“, Bergamo, 1899. Comp. Casini. *Un poeta umorista del sec. XIII*, „Nuova Antologia“, februarie, 1890; Del Lungo, *Un realista fiorentino de templi di Dante*, „Rivista d'Italia“, 15 octombrie, 1899.

<sup>65</sup> Comp. Toracca, *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902; Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stil des Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, 1904; Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924; Bertoni, *Il Duecento*, Milano, 1930; Rossi, *Il „dolce stil nuovo“*; „Scritti di critica letteraria“, I, Firenze, 1930; Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, Napoli, 1933; Bonnes, *Il dolce stil nuovo*, Modena, 1939.

<sup>66</sup> Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, Bologna, 1881; Comp. Scheludko, *Guinizelli und der Neuplatonismus*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1934 (12) p. 364 și urm.

<sup>67</sup> Cit. în traducerea lui Djivelegov (*Dante*, p. 41).

<sup>68</sup> Djivelegov, *Dante*, p. 38—41; Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, p. 162 și urm., 382, Sapegno, *Il Trecento*, Milano, 1934, p. 12, 65 și urm.

<sup>69</sup> *Rime di Guido Orlandi a cura di E. Lamma*.

<sup>70</sup> În literatura vastă despre Dante, din care cea mai importantă a fost dată în „Enciclopedia Italiana“ și în monografia lui Djivelegov (*Dante*, p. 173—175), se cuvine inclusă și lucrarea lui Vossler (*Die göttliche Komödie*, 2 Aufl., I—II, Heidelberg, 1925) care tratează exhaustiv problema izvoarelor „Divinei commedia“, dând un dezvoltat comentariu asupra ei, și cartea lui Zingarelli (*La vita, i tempi e le opere di Dante*, I—II, Milano, 1944), care conține o culegere făcută cu scrupulozitate a tuturor datelor noi despre viața și creația poetului florentin. Din păcate, amândouă aceste lucrări, ca, de altfel, și majoritatea lucrărilor consacrate lui Dante nu evidențiază destul de plenar bazele sociale ale creației dantești.

Dintre noile monografii, vezi Montano, *Dante e il Rinascimento*, Napoli, 1942; Nardi, *Dante e la cultura medievale*, 2 ed., Bari, 1949; Passerini, *Dante et son temps*, 1265—1321, Paris, 1953.

<sup>71</sup> „Vita Nuova“ a fost editată în limba rusă în traducerea lui A. Efros (Academia, 1934).

<sup>72</sup> Această teză este subliniată în mod deosebit de  
291 Vossler.



- <sup>73</sup> Vossler, *Die göttliche Komödie*, II, p. 329.
- <sup>74</sup> Comp. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, 1929, p. 216—217.
- <sup>75</sup> Intr-o scrisoare din 1826 către Zelter.
- <sup>76</sup> Comp. critica făcută de Ercole la cartea lui Vento (*La philosophia di Dante nel de monarchia. Studiata in se stessa e in relazione alla publicista medievale* di S. Tommaso a Marsilio da Padova, Torino, 1921), în „Giornale storico della letteratura italiana”, 1922 (80). Ercole îl modernizează întrucltva pe Dante, dar remarcă totuși just caracterul avansat al concepției lui despre stat, concepție ce duce în linie dreaptă la aceea a lui Machiavelli. Comp. Solari, *Il pensiero politico di Dante, Rassegna critica delle pubblicazioni del secentenario*, „Rivista Storica Italiana”, 1923 (40) p. 373—455; Battaglia, *Impero, chiesa e stati particolari nel pensiero di Dante*, Bologna, 1944.
- <sup>77</sup> *Purgatorio*, VI, 76—93. Traducerea lui Min
- <sup>78</sup> *Paradiso*, I, 13—15
- <sup>79</sup> *Paradiso*, IX, 41—42
- <sup>80</sup> *Inferno*, XXIX, XXXI, XXXII.
- <sup>81</sup> Zardo, *Albertino Mussato*, Padova, 1884; Minoia *Della vita e delle opere di Albertino Mussato*, Roma, 1884; Dazzi, *La fama del Mussato*, „Rivista d'Italia”, 1916, Id. *Il Mussato storico*, „Archivio veneto”, 1929.
- <sup>82</sup> Burckhardt, *Kultura Italii v epohu Vozrojdenia*, I. S.-Petersburg, 1904, p. 171—184.
- <sup>83</sup> Hartwig, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, I, Marburg, 1875, p. 54—55, (Chron. de or. civit.).
- <sup>84</sup> Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, IV. p. 497 și urm.
- <sup>85</sup> Comp. Doren, *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908, p. 702 și urm; Id. *Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statue an Or San Michele zu Florenz*, „Italienische Forschungen, herausgegeben vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz“, Berlin. 1906 (I); Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, Poggi, *Il Duomo di Firenze*, „Italienische Forschungen, herausgegeben vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz“, Berlin, 1909 (II); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV—2; Wieruszowski, *Art and the Commune in the Time of Dante*, „Speculum“, 1944 (XIX) p. 14—33.
- <sup>86</sup> Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, „Bollettino Senese“, 1898 (V) p. 22.
- <sup>87</sup> Vezl Strén, *Toscanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922. Comp. remarcile mele critice în „Burlington Magazine“, 1927 (LI), p. 56; 1936 (LXVIII), p. 62; „Art Studies“, 1931 (8 part. II) p. 6—7.
- <sup>88</sup> Despre estetica lui Bonaventura, vezi Lutz, *Die Ästhetik Bonaventuras*, „Beiträge zur Geschichte der

Philosophie des Mittelalters, Supplem, Band, 1913, p. 200 și urm.; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1924, p. 55—56; Gilson, *The Philosophy of St. Bonaventure*, New York, 1938.

<sup>89</sup> Despre estetica lui Toma d'Aquino, vezi: Vallet, *L'idée du beau dans la philosophie du Saint Thomas d'Aquin*, 2-e édition, Paris, 1887; Die Wulf, *Les théories esthétiques propres à Saint Thomas*, „Revue Néo-Scholastique“, 1896 (III) Nr. 2; Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in culegereea „*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*“, München (1924), p. 72—77; Dyroff, *Zur allgemeinen Kunstlehre des Hl. Thomas*, „Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters“, Supplem. Band (Festgabe zum 70. Geburstage Clemens Bäumer), 1923; Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*, Leipzig, 1924, p. 21—28; 81—86; Dyroff, *Über die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino*, „Archiv für systematische Philosophie und Soziologie“, 1929 (XXXIII); Koch, *Zur Aesthetik des Thomas von Aquino*, „Zeitschrift für Aesthetik“, 1931 (XXV), p. 266—271; Coomaraswamy, *Mediaeval Aesthetic*, II. *St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to truth*, „Art Bulletin“, 1935 (XVII), p. 33; 1938 (XX), p. 66—77; L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, p. 63—74; O'Neill, *The Notion of Beauty in the Ethics of St. Thomas*, „The New Scholasticism“ 1940 (XIV), October, p. 346—378; Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, „Philosophical Review“, 1941. September, p. 483—497.

<sup>90</sup> Despre opiniile estetice ale lui Dante, vezi: Janitschek, *Dantes Kunstlehre und Giottos Kunst*, Leipzig, 1892; L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, „L'Arte“, 1917(XX); Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924; Panofsky, *Idea*, p. 87—88; Rosenthal, *Giotto in der Mitteralterlichen Geistesentwicklung*, p. 202—213; Selferth, *Zur Kunstlehre Dantes*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1927 (XVII), p. 194—225; Natali, *Su l'estetica di Dante*, „Atti del Accademia degli Arcadi“ N.S. 1936—1937 (XV—XVI), maggio; Lipari, *Dante e la nuova concezione dell'arte nell primo Rinascimento*, „Italica“ 1944 (XXI) p. 97—115.

<sup>91</sup> *Paradiso*, XIII, 52—54. Pentru noțiunea dantescă de idee, comp. *Convito, trattato II, cap. V; De Monarchia*, II, 2.

<sup>92</sup> *Paradiso*, XIII, 76—78

<sup>93</sup> *Paradiso*, I, 127—129

<sup>94</sup> *Convito, trattato I, cap. V, 13; trattato IV, cap.*



- <sup>95</sup> *Paradiso*, VIII, 108
- <sup>96</sup> *Paradiso*, XXX, 19—21. Este vorba despre Beatrice — întruparea celei mai sublime frumuseți.
- <sup>97</sup> *Convito, trattato*, IV, cap. 1, 9
- <sup>98</sup> *Purgatorio*, XXIV, 52—54. Traducerea lui M. Lozinski [în l. rusă]
- <sup>99</sup> *Convito, trattato* II, cap. I.
- <sup>100</sup> *Inferno*, IX, 62—63. Traducerea lui M. Lozinski.
- <sup>101</sup> Vezi Tietze, *Romanische Kunst und Renaissance*, „Vorträge der Bibliothek Warburg“, 1926—1927; Leipzig—Berlin, 1930, p. 42—57.
- <sup>102</sup> Dehlo, *Romanische Renaissance*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1886 (VII), p. 129—140.
- <sup>103</sup> Kutschera—Woborsky, *Das Giovannino-Relief des Spalätiner Vorgebirges*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes“, 1918.
- <sup>104</sup> Despre arta din Apulia, vezi: Fabriczy, *Kaiser Friedrichs II Brückentor zu Capua*, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1879 (XII), p. 180—189, 214—222, 236—243; Schubring, *Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien*, în redacția lui Bormann und Graul, *Die Baukunst*, 1901, H. 5, II. Serie, p. 1—14; Delbrück, *Ein Porträt Friedrichs II, des Hohenstaufen*, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1902 (N. F. XIV), p. 17—21; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 528—684; Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904; Geymüller, *Friedrich II von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien*, München, 1908; Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Bd. I, Herausgegeben von Karl Frey, München, 1911, p. 758—768, 804—811; Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911; Pagenstecher, *Apulien*, Leipzig, 1914; Bacile de Castiglione, *Castelli pugliesi*, Roma, 1917; Haseloff, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, I. Berlin, 1920; *Apulien, Mittelalterliche Architektur und skulptur der Normannen und Hohenstaufen im südöstlichen Italien* (Herausgegeben von Preiss und Popp), Stuttgart 1922; Cafaro, *Castel del Monte, Andria*, 1926; Ebhardt, *Die Burgen Italiens*, I—VI, Berlin, 1910—1927; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, II Medioevo, II, Torino, 1927, p. 716—722, 840—841, 861—863, 904—910; Coco, *Porti, castelli e torri salentine*, Roma, 1930; Chlerici, *Castel del Monte*, Roma, 1934; Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, Roma, 1935; Shearer, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy*, Cambridge, 1935 (Shearer face cea mai convingătoare reconstituire a Castelului delle Torri); Lenzi, *Il Castello di Melfi e la sua costruzione*, Amatrice, 1935; Körte, *Das Kastell Kaiser Friedrich II in Lucera*, „25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft“ 1937 (III), p. 48 și urm.; Bruhns, *Hohenstaufenschlosser*, 294

Königstein und Leipzig, 1937; Krönig, *Zur Baukunst der Hohenstaufen in Unteritalien*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1937 p., 63—69; Cafaro, *Le tombe delle Imperatrici sveve in Andria*, Bari, 1938; Ruoff, *Der Monte Gargano*, Ochringen, 1938; Willemsen, *Apulien, Land der Normannen, Land der Staufer*, Leipzig, 1944; Morisani, *Considerazioni sulle sculture della Porta di Capua*, „Bollettino di storia dell'arte“ (Istituto universitario di magistero — Salerno), 1952 (II) p. 1—20; Willernsen, *Kaiser Friedrich II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden, 1953.

<sup>105</sup> Impotriva acestei teze se ridică, fără temeiuri suficiente, Hamann (*Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland*, Marburg, 1922) care conferă termenului de „Protorenaștere“ o accepțiune prea largă și neistorică. Comp. Hamann, *Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance*, „Die Antike“, 1934 (10), p. 264—285.

<sup>106</sup> Despre influențele bizantine în pictura din ducento și trecento vezi: Lasareff, *Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School*, „Burlington Magazine“, 1927 (LI) p. 56—67; Id. *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „Burlington Magazine“, 1931 (LIX), p. 154—169; Id., *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*, „Art Studies“, 1931, part. II, p. 3—31; Id. *Early Italo-Byzantine Painting in Sicily*, „Burlington Magazine“, 1933 (LXIII), p. 279—287; Id., *New Light on the Problem of the Pisan School*, „Burlington Magazine“ 1936 (LXVIII), p. 61—73; Id., *Studies in the Iconography of the Virgin*, „Art Bulletin“, 1938 (XX) p. 26—65.

<sup>107</sup> Vezi Lasareff, *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „Burlington Magazine“, 1931 (LIX), p. 154—169.

<sup>108</sup> Cea mai bună trecere în revistă a artel gotice timpurii o dă Toesca (*Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo, II*, Torino, 1927, p. 678 și urm. (cu o bibliografie amănunțită). Despre goticul italian și legăturile lui cu arta gotică din nordul Europei, vezi: Hartung, *Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik*, Berlin, 1912; Rosenthal, *Gotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 124—128; Schmarsow, *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart, 1921; Dostal, *Problemy gotiky*, Brno, 1923; Weigelt, *Lombardische Miniaturen im Kupferstichkabinett*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1923 (44), p. 37—52; Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento - und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 1924, p. 207—239; Id., *Studien zur Gotik im Quattrocento*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1925 (46) p. 3—32; polemica lui Longhi cu Flocco, în „Vita Artistica“, 1926, p. 127, 144, 147—148; Frey, *Gothik und Renaissance*,



Augsburg, 1929, Nicco, *Accenti del Gotico*, „L'Arte“, 1929, p. 239—255; Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin*, Paris, 1933, p. 23—40; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939; Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, „Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana“, 1937 (I) p. 3—138; Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, ibid., 1938 (II), p. 145—261; Salmi, *L'arte italiana*, vol. II. *L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino, 1945, p. 463—543; Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951; Wallace, *L'influence de la France gothique sur Nicole et Giovanni Pisano*, Genf, 1953.

<sup>109</sup> Vezi lucrarea clasică a lui Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894. Comp. Kreplin, *Die Anfänge der Gothik in Toscana*, Leipzig, 1909; Fracarro, *Elementi francesi ed elementi lombardi in alcune chiese cistercensi italiane*, „Palladio“, 1952, p. 43—53.

<sup>110</sup> În sculptură influențele gotice se manifestă mai puternic decât în pictură. Dar nici în sculptură ele nu trebuie exagerate, așa cum face Ghiațintov în lucrarea sa *Vozrojdenie italianskoj sculpturi v proizvedeniah Nicolo Pisano* (Moskva, 1900). Probabil principalii purtători ai influențelor gotice au fost miniaturile franceze și obiectele din fildeș. În pictura din ducento, goticul are un rol foarte modest. Influențele lui le întâlnim numai în mod sporadic, ele fiind de obicei destul de superficiale. Influențele gotice pot fi constatate în următoarele opere: Icoana istoriată cu scene din viața lui Ioan Botezătorul, Academia din Siena [figurile Salomeei și ale celor două slujnice în scena *Nașterea Botezătorului*; vez. Lasareff, „Burlington Magazine“, 1931 (LIX), p. 166, pl. IV]; *Madona* din Sant Agata în Cremona (scenele din viața Sf. Agata pe verso-ul icoanei; vezi Salmi, *La tavola di S. Agata a Cremona*, „Bollettino d'Arte“, 1927, p. 49 și urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, desenul 27); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Zenobiu, în Pinacoteca din Parma (aici se fac simțite nu atât influențele gotice cât cele romanice, a căror sursă era miniatura salzburgheză; vezi Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, desenele 20—30); voleyli tripticului din Kaiser Friedrich Museum din Berlin (Sirén și Toesca îi atribuie pe aceștia lui Deodato Orlandi; vezi Sirén, ibid., p. 129 și desenul 40); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Francisc, din San Francesco în Assisi (Sirén, ibid., desenul 45); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Clara, din Santa Chiara în Assisi (Van Marle, *The Development of The Italian Schools of Painting*, I, The Hague, 1923, desenul 227); frescele școlii lui Guido da Siena, în Palazzo Pubblico din San Gimignano

(din anul 1242; vezi Van Marle, *ibid.*, I. desenul 200); *Răstignirea cu Madona* (Van Marle, *ibid.*, I. desenul 195, p. 360); frescele lui Cavallini în Santa Cecilia în Trastevere (sistemul de încadrare; vezi Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907, p. 67 și urm.); mozaicurile Baptisteriului din Florența (scenele: *Uciderea pruncilor*, *Dansul Salomeei* ș.a.; vezi foto Brogi 15477); mozaicul lui Jacopo Torriti în Santa Maria Maggiore din Roma (*Incoronarea Mariei*, din anul 1295; vezi Alpatoff, *Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Roma. Ein Beitrag zur Geschichte der Gotik in Italien*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 1924, p. 1—19). Goticul a fost receptat în modul cel mai organic de către Duccio, dar nici în dezvoltarea artistică a acestuia goticul nu poate fi privit ca factor hotărâtor. Hotărâtoare a fost maniera bizantină sineză. Comp. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, p. 46—47, 72 și urm., 258, și recenzia lui Vitzthum la cartea lui Weigelt, în „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, 1912, p. 176. Într-un mod absolut greșit rezolvă problema goticului în Italia, Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1904 (XXVII), p. 59 și urm., 221 și urm. El consideră că provin din gotic nu numai Duccio, ci chiar și Cavallini și Giotto. Astfel, goticului i se atribuie un rol pe care în realitate nu l-a avut în istoria picturii italiene a secolelor XII—XIV. Stilul miniaturistului umbrian Oderisi da Gubbio (numele lui este înfîlțit în documentele bologneze din anii 1268, 1269 și 1271), menționat de Dante și desemnat în fel și chip de Wulff, drept figura centrală printre artiștii goticizanți din ducento, n-a putut fi definit pînă în prezent de către cercetători. Comp. D'Ancona, *L'arte di Oderisi da Gubbio*, „Dedalo“, 1921, p. 89 și urm., *Id.*, *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 15 și urm.; Castelfranco, în „Bollettino d'Arte“, 1928—1929 (VIII) p. 529—555; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 1066, 1134; Filippini, *Oderisi da Gubbio*, „Il Comune di Bologna“, 1933 (III), p. 31—40.

<sup>111</sup> Despre tradiția antică, vezi: Goetz, *Renaissance und Antike*, „Historische Zeitschrift“, 1914 (113), p. 257 și urm.; Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, I. *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914; Saxl, *Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1921 (XLIII) p. 220—272 (cu o bibliografie amănunțită a lucrărilor lui Warburg); Meyer Wenschel, *Renaissance und Antike*, Reutlingen, 1933; Von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich, 1947; Seznec, *The Survival of the Pagan Gods; the*



*Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953; Weise, *Renaissance und Antike*, Tübingen, 1953. Comp., Goldschmidt, *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*, „Vorträge der Bibliothek Warburg“, 1921/22; Panofsky, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies“, 1933, p. 228—280; Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londre, 1937; Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 1949/50 (XV), p. 157—250.

<sup>112</sup> Un asemenea mod de abordare a problemei este tipic pentru istoricii secolului al XIX-lea.

<sup>113</sup> Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 5 Aufl., bearbeitet von Holtzinger, Esslingen a. N., 1912, p. 18—24. Prima ediție a cărții lui Burckhardt, apărută în 1867 a intrat în compunerea seriei „Geschichte der Baukunst“ editată de Kugler.

<sup>114</sup> Despre arhitectura protorenascentistă, vezi: Swarzenski, *Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1906 (XXIX) p. 518 și urm.; Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze, 1906; Rupp, *Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz*, Strassburg, 1912; Behne, *Der Inkrustationsstil in Toskana*, Berlin, 1912; Salmi, *Arte romanica fiorentina*, „L'Arte“, 1914 (XVII), p. 369 și urm.; Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, Berlin — Neubabelsberg, 1914, p. 5—8; Swoboda, *Das florentiner Baptisterium*, Berlin—Wien, 1918; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo II*, Torino, 1927, p. 542—548, 658—660; Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark—Potsdam, 1926, p. 223—225, 261; Beenken, *Die florentiner Inkrustationsarchitektur des XI Jahrhunderts*, „Zeitschrift für bildene Kunst“, 1926/27, p. 221—230, 245—255 (comp. recenzie lui Swoboda în „Kritische Berichte“ 1927/28, p. 70—74); Anthony, *Early Florentine Architecture and Decoration*, Cambridge (Mass.), 1927; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano—Roma, s.a. (1927), p. 7—11, 34—39 (cu o bibliografie amănunțită în care este dată toată literatura mai veche); Frey, *L'architecture profane italienne du XII-e au XIV-e siècle comme expression de la forme du gouvernement*, „Tijdschrift voor geschiedentis“, 1938 (53), afl. 2, p. 114—123; Paatz, *Ein antiker Stadthaus-typus im mittelalterlichen Italien*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, 1939 (3), p. 127—140; Paatz, *Die Kirchen von Florenz I—VI*, Frankfurt a. M., 1940—1954; Paatz, *Die Hauptströmungen in der florentiner Baukunst des frühen Mittelalters und ihr geschichtlicher Hintergrund*, „Mitteilungen des Kunsthis-

torischen Institutes in Florenz", 1940 (VI), p. 33—72; Salmi, *L'arte italiana. I. Dalle origini cristiane a tutto il periodo romanico*, Firenze, 1941; Horne, *Romanesque Churches in Florence*, "Art Bulletin", 1943 (XXV), p. 112—131; Lavagnino, *L'arte medioevale*; p. 283—291; Toesca, *Il Trecento*, p. 8—16.

<sup>115</sup> Monumentele menționate aici au fost reproduse în cartea lui Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, pl. XII—XIV, XVII—XXXIX.

<sup>116</sup> Nardini, Despotti, Mospignotti, *Il Duomo di San Giovanni*, Firenze, 1902; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 8—10, 35—36; Anthony, *The Florentine Baptistery*, "Art Studies", 1927 (V), p. 99—111; Horne, *Das florentiner Baptisterium*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1938 (V), p. 99—151; Calzecchi, "Palladio", 1940 (IV) p. 131—137 (dare de seamă despre ultima restaurare a Baptisteriului); Poggi, *La ripulitura delle parte del Battistero*, "Bollettino d'Arte", 1948, p. 262—265; Kuznetsov, *Tektonika i konstrukcia tserniceskih zdanii*, Moskva, 1951, p. 171—173. Săpăturile inițiate în anii 1895, 1916 și 1925, lângă fundațiile Baptisteriului au infirmat definitiv legenda despre originea lui antică. În stratul inferior, fără nici o legătură cu fundamentul Baptisteriului, au fost descoperite rămășițele din peretele pretoriumului unui castru roman. Deasupra nivelului de viață romană, există un alt strat care conține morminte din epoca migrației popoarelor. Este clar că în acest timp pe locul Baptisteriului se afla un cimitir. Abia într-un al treilea strat, aparținând deja epocii medievale, se află fundațiile Baptisteriului. Probabil este vorba de fundațiile unei clădiri mai vechi, menționate în anul 1059. Mai târziu, Baptisteriul a fost reconstruit. El a păstrat forma de octogon, dar a căpătat ziduri mai puternice și mai groase (în timpul reconstrucției, stâlpii interiori și coloanele au căpătat fundații noi) și acoperiș boltit (vechiul sistem de acoperiș, judecând după grosimea pereților, trebuie să fi fost de lemn). Horne, înclinat să-l dateze mai timpuriu, consideră că primul nivel al interiorului a fost construit nu mai târziu de anul 1113, brîul superior al fațadei a fost realizat între 1090 și 1128, iar luminatorul (lanterna) pe la 1150.

<sup>117</sup> Berti, *San Miniato al Monte*, Firenze, 1850; Damil, *La Basilica di San Miniato al Monte*, "Bollettino d'Arte", 1915, p. 217 și urm.; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 10, 37—38; Horne, *Construction and Dating of San Miniato in Florence*, "College Art Journal", 1942, March, p. 71. Horne datează cripta în prima jumătate a secolului al XI-lea, absida, navele și fațada primul nivel — în anii 1070—1090, iar primul etaj al fațadei — în a doua



jumătate a secolului al XII-lea. Toate aceste datări (în afară de prima) mi se par prea timpurii.

<sup>118</sup> Nardini datează fațada de la Badia spre secolul al VIII-lea (sic!), iar Rupp — către secolul al IX-lea. Cea mai acceptabilă pare datarea făcută de Salmi (*L'architettura romanica in Toscana*, p. 38).

<sup>119</sup> Fațada de la Collegiata a fost deformată la jumătatea secolului al XVIII-lea de către arhitectul Rugeri care a modificat toată partea superioară. Despre aspectul inițial al acesteia dau o bună reprezentare blazonul de la „Opera di Sant'Andrea” (Salmi, *L'Architettura romanica in Toscana*, desenul 18) și ștampila ligii din Empoli (cca. 1260; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), desenul 826). Inscripția de pe fațadă („opus eximii praepollens arte magistri”) nu trebuie pusă în legătură cu timpul construirii întregii biserici, așa cum greșit procedează Swoboda (*Das florentiner Baptisterium*, p. 51 și urm.), ci cu timpul realizării fațadei. Comp. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 659—660.

<sup>120</sup> Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 38.

<sup>121</sup> Villani, *Cronica*, libro I. Cap. 42, 60. Continuând tradiția lui Villani, unii cercetători (Manni, Hübsch, Nardini, Venturi, Toesca, Anthony) împing momentul construirii Baptisteriului spre secolul al V-lea, ceea ce este infirmat de ultimele săpături (Comp. nota 116). Nu este mai plauzibilă nici datarea Baptisteriului în secolele VI—VIII (Milani, Lami, Del Migliore, Nelli, Del Rosso), vezi: Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 35 (aici este dezbătută sistematic toată istoria problemei).

<sup>122</sup> Manetti, *Vita di Brunellesco*, herausgegeben von Holtzinger, Stuttgart, 1887, p. 23.

<sup>123</sup> Încă din anul 1119, la Florența exista o breaslă specială a lucrătorilor în marmură („ars marmorea”).

<sup>124</sup> Vezi Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, „Kunstwissenschaftliche Forschungen”, 1933 (II), p. 63—74. În această interesantă lucrare, Swoboda împinge înapoi datarea Baptisteriului, plasând construirea acestuia în prima jumătate a secolului al XII-lea (într-o lucrare a lui mai timpurie, el considera Baptisteriul ca fiind o construcție din a doua jumătate a secolului al XII-lea; vezi Swoboda, *Das florentiner Baptisterium*, p. 55).

<sup>125</sup> Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, p. 67.

<sup>126</sup> Ibid., p. 69. Vezi Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, p. 321—322.

<sup>127</sup> Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, p. 73. Comp. lucrarea aceluiși cercetător — *Römische und romanische Paläste*, p. 270 și urm.

<sup>128</sup> Burckhardt (*Der Cicerone*, 10 Aufl., Leipzig, 1910, II—1, p. 36) face următoarea remarcă absolut justă: „Namentlich fasst die Kirche S. Miniato das Vorgotische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, dass man die folgende Einführung des gotischen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist“ („Tocmai biserica San Miniato este aceea care face bilanțul moștenirii artistice din Italia anterioare goticului, într-un fel atât de strălucit, încât aproape că începi să regreti pătrunderea ulterioară a stilului gotic dinspre nord“)

<sup>129</sup> Cum a demonstrat Wackernagel (*Zur älteren Baugeschichte von S. Maria Novella*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1931 (III), p. 348—353), către 1245—1246 sînt datate nu numai o parte a transeptului bisericii Santa Maria Novella, ci și planul ei general care încă de la început includea și cele trei nave longitudinale. Prin aceasta este infirmată ipoteza lui Wood Brown (*The Dominican Church of S. M. Novella*, Edinburgh, 1902, p. 17 și urm.) care consideră transeptul drept o parte dintr-o biserică-sală mai veche, începută în anii 1245—1246, și flancată de mai multe capele. După o pauză îndelungată, construcția bisericii Santa Maria Novella a fost reluată în anul 1270, la baza ei aflîndu-se de astă dată planul din anii 1245—1246. Comp. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV—3 p. 274, 275; Id. *Forchungen*, IV, p. 466—468; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, Burg b. M., 1937, p. 7—17.

<sup>130</sup> Paatz, *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1931 (III), p. 302—306.

<sup>131</sup> Biserica Santa Trinità este atribuită de Paatz (*Die gotische Kirche S. Trinità*, „Festschrift für A. Goldschmidt“, Berlin, 1935, p. 113 și urm.; Id., *Werden und Wesen der Trecento-Architektur*, p. 23—34), de Fasola (*Introduzioni su Nicola Pisano architetto*, „L'Arte“, 1938, p. 315—348; Id. *Nicola Pisano*, Roma, 1941, p. 175 și urm.) și de Krönig (*Zur gotischen Baukunst in Toscana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1939, p. 201—202) lui Niccolò Pisano, atribuție pe deplin plauzibilă. În orice caz, este indiscutabilă apropierea stilistică a bisericii respective de bisericile Badia și Santa Croce. Toesca (*Il Trecento*, p. 16) presupune că din secolul al XIII-lea datează numai o porțiune din partea stîngă, opera principală de reconstrucție a edificiului avînd loc, după opinia sa, în secolul al XIV-lea. Încercarea lui Botto (*Note e documenti sulla chiesa di S. Trinità a Firenze*, „Rivista d'Arte“, 1938, p. 1—22) de a data biserica Santa Trinità la sfîrșitul secolului al XIV-lea mi se pare nefondată. Fasola consideră că Niccolò Pisano a parti-



cipat la elaborarea proiectului Catedralei din Siena (1258—1264; capitellurile, cornișa din console de deasupra arcelor, cupola), la decorarea fațadei Baptisteriului din Pisa (începînd din anul 1278; capitellurile, galeriile și micile frontoane ale ediculelor) și la realizarea fațadei catedralei din Pisa (capitelluri, partea de sus a cupolei ș.a.). Toate aceste atribuiri mi se par foarte discutabile.

<sup>132</sup> Vezi: Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1932 (III), p. 492 și urm., mai ales p. 509—512; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, p. 51—55; Id., *Die Kirchen von Florenz*, I, p. 264 și urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 8—15.

<sup>133</sup> Vezi Moisé, S. Croce, Firenze, 1845; Dehio und Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II. Stuttgart, 1892—1901, p. 510—511; Kreplin, *Die Anfänge der Gotik in Toscana*, p. 68—69; Vasari-Frey, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, I, München, 1912, p. 569 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 695, 731; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 56—80; Toesca, *Il Trecento*, p. 12—14.

<sup>134</sup> Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, edit., G. Milanesi I, Firenze, 1906, p. 285.

<sup>135</sup> Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz*, p. 504 și urm.

<sup>136</sup> Dehio und Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, p. 519) caracterizează maniera de arhitect a lui Arnolfo în felul următor: „Im Zierwerk trocken und spröde, ohne Interesse für die Konstruktive Systematik, Kehnte er zuerst diejenige Tendenz hervor, die an der italienischen Gotik das grösste und Zugleich das italienischste ist: er machte sie zum Raumstil... In seiner auf das Streng und Erhabene gerichteten Kunst zeigt er sich als Geistes, nicht bloss Zeitgenosse des Dichters der Divina Commedia“ („Uscat și reținut în ornamente, indiferent față de sistematica constructivă, el a inițiat, primul, tendința cea mai importantă pentru goticul italian și totodată cea mai italienească: el a făcut din această tendință un stil spațial... În arta lui severă și sublimă, el se manifestă nu numai ca un contemporan al creatorului Divinei Comedii, ci și ca un artist înrudit cu acesta în spirit“). Comp. Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz...*, p. 514—515 și Paatz, *Werden und Wesen der Trecento. Architectur in Toskana*, p. 74—75.

<sup>137</sup> Este demn de remarcat că în afară de Badia, Giotto a împodobit cu frescele sale și Santa Croce,

<sup>138</sup> Despre fațada catedralei din Florența, vezi Cavallucci, *Santa Maria del Fiore, Storia documentata dall'origine sino ai nostri giorni*, Firenze, 1881; Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887; Del Moro, *La facciata di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1887; Raymond, *L'antica facciata del Duomo di Firenze*, „L'Arte”, 1905 (VIII) p. 171 și urm.; Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Berlin, 1909; Schottmüller, *Arnolfo di Cambio Skulpturen am Florentiner Dom*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1909 (XXX) p. 291 și urm.); Rathe, *Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz*, Wien und Leipzig, 1910; Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze, 1906; Becherucci, *Sculptura dell'antica facciata del Duomo di Firenze*, „Dedalos”, 1927/28 (VIII), p. 719 și urm.; Lusini, *Arnolfo e il Duomo di Firenze*, culegereea „Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino”, Firenze, 1933, p. 99 și urm.; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, p. 91—104; 137—150; Metz, *Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1938 (LIX), p. 121—160; Crispotti, *Il Duomo di Firenze, S. Maria del Fiore*, Torino, 1938; Krönig, *Zur gotischen Baukunst in Toskana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1939 (VIII), p. 215—220. Weinberger, *The First Facade of the Cathedral of Florence*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1940/41 (IV), p. 67; Toesca, *Il Trecento*, p. 10—12. Problema despre faptul dacă cupola figura în modelul lui Arnolfo sau dacă ea a fost proiectată abia de către comisia anilor 1366—1367 este rezolvată în prezent, după ce a apărut articolul lui Salvini (*Arnolfo e la cupola di Santa Maria del Fiore. Tentativo di fondare un ipotesi*, „Atti del 1° congresso nazionale di storia dell'architettura 29—31 ottobre 1936”, Firenze, 1938, p. 25—36), în favoarea lui Arnolfo. Probabil, tocmai el este cel care a gândit primul acea cupolă grandioasă pe care a realizat-o Brunelleschi. În fresca *Triumful căinței*, aparținând penelului lui Andrea Buonajuti, este reprodus nu proiectul lui Arnolfo, ci mai degrabă proiectul mai târziu al lui Talenti.

<sup>139</sup> Metz, *Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio*. Articolul lui Metz, demonstrând convingător paternitatea lui Arnolfo asupra fațadei catedralei florentine, conține, după opinia mea, o analiză artistică eronată a acestui edificiu. Metz supraestimează elementele pozitive din compoziția fațadei, trecând cu vederea caracterul de compromis al rezolvării găsite de Arnolfo. Pe de altă parte, el subestimează trăsăturile gotice pe care Arnolfo a fost constrins să le accepte sub acțiunea model. La Paatz găsim, de asemenea, o analiză prea unilaterală a fațadei Catedralei florentine, în care sînt lăudate peste măsură trăs-



săturile clasicist-antichizante. În interpretarea lui Paatz, Arnolfo devine un arhitect cu mult mai proto-renascentist decât a fost în realitate.

<sup>140</sup> Metz, *ibid.*, desenele 2—3. Desenul 9 reproduce reconstituirea fațadei inițiale a lui Arnolfo, făcută de Metz.

<sup>141</sup> Comp. Metz, *ibid.*, p. 159.

<sup>142</sup> Este interesant de observat că în fundalurile arhitectonice ale frescelor sale, Giotto manifestă totdeauna o reținere extremă față de arhitectura gotică, la modă în acel timp. De obicei, el preferă formele romanice față de cele gotice. Dacă el nu înfățișează interioare neutre de formă cubică, în schimb, în fundalurile arhitectonice, el folosește, cel mai adesea, construcții de tip romanic (de pildă, poarta din *Întâlnirea lui Ioachim cu Anna*, baptisteriul din *Uciderea pruncilor*, bazilica din scena *Cristos printre învățați*, poarta cu turnuri din scena *Intrarea în Ierusalim*, turnurile din scena *Drumul pe Golgota*, turnul și porticul antichizant din *Ospățul lui Irod*, turnurile, zidurile și clădirile bisericesti din *Invierea Druzianei*, porticul din *Ridicarea lui Ioan la cer*, palazzo din scena *Sf. Francis renegîndu-și tatăl*). Lui Giotto îi plac edificiile grele, masive care-i impun prin volum și ziduri netede, monumentale, cu frize simple din arcaturi. În fresca *Anunțarea jubileului* de către Bonifaciu VIII, Giotto a zugrăvit (dacă ținem seamă de desenul din Ambrosiana; vezi Supino, Giotto, pl. XLIV) un portic antichizant de mare efect, cu coloane corintice, influențat parcă de nișele Baptisteriului florentin. Și mai interesant este desenul campanilei, inspirat din proiectul lui Giotto și păstrat în Opera del Duomo (vezi Supino, *ibid.*, pl. CCXLV). Aici, în structura de bază a campanilei, Giotto urmează tradițiile romanice, iar în decorarea părții ei inferioare, pe care voia s-o realizeze în motive geometrice din marmoră colorată, urmează tradițiile stilului de încrustare protorenascentist și pe Arnolfo di Cambio. Detaliile gotice și coronamentul gotic al Campanilei, imbinat destul de neorganic cu ansamblul masiv romanic pot fi interpretate numai ca un tribut plătit model. În sfîrșit, este foarte simptomatic faptul că frescele padovane ale lui Giotto împodobesc nu un edificiu gotic, ci o bisericuță romanică, acoperită cu bolti semicilindrice și foarte severă și reținută ca formă. Intrucît această capelă a fost construită în 1303, nu este exclus ca Giotto să fi influențat într-o măsură oarecare asupra compoziției ei arhitecturale. Comp. Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana“, 1938 (II) p. 14. Cînd la Giotto se întîlnesc, în mod excepțional, imagini de edificii gotice (ca de pildă, în scena *Izgonirea negustorilor*

din templu) aceste edificii sînt, totdeauna, puternic romanizate. Același lucru se poate spune despre tro-  
nurile gotice pe care stau Dreptatea și Maica Dom-  
nului. Comp. Pešina, *Tektonický Prostor a Architektura u Giotto*, Praha, 1944, p. 358—359.

<sup>143</sup> Despre sculptura italiană a secolelor XII—  
XIII, vezi: Cicognara, *Storia della scultura dal suo  
risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, III,  
Prato, 1823; capitolele lui Bertaux în cartea: Michel,  
*Histoire de l'art*, I, p. 670 și urm.; II, p. 569 și urm.;  
Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III—IV; Schmarsow,  
*Sanct Martin von Lucca und die Anfänge der toskani-  
schen Skulptur im Mittelalter*, Breslau, 1890; Rey-  
mond, *La sculpture florentine*, I, Firenze, 1897; Zim-  
mermann, *Oberitalienische Plastik im frühen und  
hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897; Gabelentz, *Mittel-  
alterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903; Supino,  
*Arte pisana*, Firenze, 1904; Swarzenski, *Romanische  
Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*, „Repertorium  
für Kunstwissenschaft“, 1906 (XXIX), p. 518 și urm.;  
Biehl, *Das toskanische Relief im XIII—XIV Jahr-  
hundert*, Bonn, 1910; Vasari-Frey, *Vite*, I; Bode, *Die  
italienische Plastik*, 5 Aufl., Berlin 1911; Kingsley  
Porter, *Lombard Architecture*, I—IV, New Haven,  
1916; Biehl, *Die toskanische Plastik des frühen und  
hohen Mittelalters*, Leipzig, 1926 (comp. recenzie lui  
Swoboda în „Kritische Berichte“, 1297/28, H. 3, p. 67—  
79); Vitzthum — Volbach, *Die Malerei und Plastik  
des Mittelalters*, Wildpark — Potsdam, 1924; Toesca,  
*Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, II, p. 742—  
913 (cea mai bună vedere generală); Salmi, *La scul-  
tura romanica in Toscana*, Firenze, 1928; Francovich,  
*A Romanesque School of Wood Carvers in Central  
Italy*, „Art Bulletin“, 1937, p. 5—57; Salmi, *L'arte  
italiana*, I. *Dalle origini cristiane a tutto il periodo  
romanico*, Firenze, 1943; Jullian, *L'éveil de la sculp-  
ture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du  
Nord*, Paris, 1949; Lavagnino, *L'arte medioevale*, p.  
310—351; Francovich, *Benedetto Antelami architetto  
e scultore e l'arte del suo tempo*, I—II, Firenze, 1952.

<sup>144</sup> Despre Niccolò Pisano vezi: Ghițăintov, *Voz-  
rojdienie italijskoj skulptury v proizvedeniah Niccolo  
Pisano*, Moscova, 1900 [cu indicarea întregii litera-  
turi mai vechi; conf. recenzie lui Wulff, *Über Hla-  
zintows Niccolò Pisano*, „Repertorium für Kunstwissen-  
schaft“ 1903 (XXVI), p. 428 și urm.]; Dobbert, *Über  
den Stil Niccolò Pisanos*, München 1879; Supino, *Arte  
pisana*, p. 48 și urm.; Gräber, *Beiträge zu Nicola  
Pisano*, Strassburg, 1911; Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 642  
și urm.; Popp, *Niccolò und Giovanni Pisano*, Leip-  
zig, 1922; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, Frankfurt a.  
M., 1926 (cea mai bună lucrare); Toesca, *Storia dell'  
arte italiana*, I (2), p. 863—881, 910—919; Crichton  
G. H. and E.R., *Nicola Pisano and the Revival of*



*Sculpture in Italy*, Cambridge, 1938; Fasola, Nicola Pisano, *Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma, 1941; Werkheiser, Niccolò Pisano, *Lone Herald of the Italian Renaissance*, „Carnegie Magazine”, 1941, December, p. 195—201; Carli, *Il pulpito di Siena*, Bergamo, 1943; Coletti, *Il problema di Nicola Pisano*, „Belle Arti”, 1946 (I), fasc. 1—2; Ragghianti, *Approsimazione a Nicola d'Apulia*, „Domus”, 1947, aprilie; Gnudi, Nicola, Arnolfo, Lapo. *L'arca di S. Domenico in Bologna*, Firenze, 1948; Carli, Nicola, Arnolfo, Lapo. „Critica d'Arte”, 1949(XXIX), p. 177—191; Brauniels, *Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano*, „Das Münster”, II. p. 321—349; Pope-Hennessy, *The Arca of St. Dominic: a Hypothesis*, „Burlington Magazine”, 1951, November, p. 347—351; Carli, Nicola Pisano, Milano — Firenze, 1951; Valentiner, *Studies on Nicola Pisano*, „Art Quarterly”, 1952 (XV), p. 9—44; König, *Toskana und Apulien. Beiträge zum Problemkreis des Nicola Pisano*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1953 (XVI), p. 101—144.

<sup>145</sup> Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 774—777; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 816—819, 900; Biehl, *Die toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, p. 57—62 și planșa. 88—94 Comp. Swarzenski, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 1905 (XXVIII) p. 165 și Poggi, „Rivista d'Arte”, 1909(VI), p. 9 și urm.

<sup>146</sup> Vasari a fost primul care a încercat să facă o legătură între Niccolò Pisano și „sculptori Greci” care lucraseră în Baptisteriul din Pisa (vezi, Vasari-Frey, *Vite*, I p. 645.

<sup>147</sup> Controversa despre ținutul de baștină al lui Niccolò Pisano, care i-a divizat, la timpul ei, pe istoricii artei italiene, în două tabere dușmane net delimitate (în favoarea Apuliei ca loc de origine al lui Niccolò s-au pronunțat Rumohr, Crowe, Cavalcaselle, Grimm, Springer, Salazzaro, Venturi, Carotti, Berto, Schubring, Wulf, Frey, Toesca, Swarzenski, Chrichton iar în favoarea originii sale pisane — Schnaase, Dobbert, Hettner, Milanese, Bode, Reymond, Semper, L. Justi, Ghiașintov, Supino, Schmarsow, Polaček), nu are importanța profund principială pe care au încercat să i-o confere. Știm acum foarte bine că direcțiile antichizante existau nu numai în Apulia, ci și în Toscana. Pisa, în speță, abunda în monumente antice care au putut fi folosite pe scară largă de Niccolò Pisano. Toate încercările de a se infirma dovezile documentare despre Apulia ca loc de origine a lui Niccolò s-au arătat a fi inconsistente. Aceasta nu înseamnă însă că stilul lui Niccolò Pisano trebuie atribuit în întregime sculpturii din Apulia. Niccolò a realizat o sinteză organică din elemente ale clasicismului din Apulia și ale tradiției toscane, sinteză fără de care nu poate fi conceput procesul cristali-

zării individualității sale artistice. Polemica dirză despre originea lui Niccolò Pisano și-a găsit o amplă relatare la Ghiățintov, (*Vozrojdenie italijskoi skulpturi v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 36—38). Vezi, de asemenea, Woermann, *Geschichte der Kunst*, III, 2 Aufl., Leipzig und Wien, 1918, p. 456—458; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, (2), p. 911; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 3—8.

<sup>148</sup> Despre simbolica amvonului, vezi Hettner, *Zur Streitfrage über Niccolò Pisano*, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1873 (VIII), p. 305—317.

<sup>149</sup> Figura Mariei din scena *Adorația magilor* își are obârșia în figura Fedrei de pe sarcofagul Beatricei, mama contesei Matilda, în Camposanto din Pisa; tot de la acest sarcofag a împrumutat Niccolò și imaginile de cai cu gîturile groase, curbate ca niște arcuri. Figura preotului bărbos din scena *Prezentarea la templu* trădează o mare asemănare cu imaginea așa-zisului Bachus indian de pe o vază antică din Camposanto. În scena *Nașterea lui Cristos*, poza Mariei este influențată de reliefurile de pe sarcofagele etrusce. În scena *Judecata de apoi*, unul dintre diavoli reprezintă o imitație evidentă de pe imaginile de copii mascați, întâlnite în arta antică. Vezi Dobbert, *Über den Stil Niccolò Pisanos*, p. 46—51; Ghiățintov, *Vozrojdenie italijskoi skulpturi v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 18—20; Gräber, *Beiträge zu Niccolò Pisano*; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 16—23; Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 646—648, 767.

<sup>150</sup> V. E. Ghiățintov a supraestimat importanța goticului pentru dezvoltarea artistică a lui Niccolò Pisano. După opinia sa, Niccolò a împrumutat din arta gotică pînă și elementele antice ale stilului propriu. În amvonul din Pisa trăsăturile gotice sînt atît de insignifiante și de secundare încît ele pot fi sesizate cu mare dificultate. Comp. Ghiățintov, *Vozrojdenie, italijskoi skulpturi v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 113—136; Supino, *Arte pisana*, p. 77; Gräber, *Beiträge zu Nicola Pisano*, p. 32 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 911; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 27—29.

<sup>151</sup> Swarzenski, *ibid.*, p. 23.

<sup>152</sup> Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 868—874.

<sup>153</sup> Eu trec în mod conștient sub tăcere ultima lucrare a lui Niccolò — fîntina din Perugia, terminată în 1278, întrucît ea nu aduce nimic principal nou în comparație cu amvoanele din Pisa și din Siena. Partea arhitecturală a fîntinii a fost realizată de Fra Bevegnato, iar podoabele sculpturale de către Niccolò și fiul său Giovanni (celui din urmă îi aparține o mare parte dintre reliefuli și statul, inclusiv relieful cu vultur ce conține semnătura, figurile *Astro-nomiei* și *Artelor libere* și cîteva dintre scenele ce



ilustrează „Vechiul Testament”). În ansamblu, fântina reprezintă o originală „enciclopedie” plastică. În registrul inferior, întâlnim imaginile celor douăsprezece luni ale anului, ale semnelor zodiacului, ale artelor libere, scene din viața lui Adam și a Evei, din istoria poporului iudeu și din viața animalelor (temele pentru ultimul ciclu sînt împrumutate cu precădere din fabulele lui Esop). Registrul superior este împodobit cu figuri de sfinți, cu diferite personificări și portrete ale unor activiști politici, în care se subliniază legătura succesorală a Perugiei cu Roma antică. Fântina este încununată cu un grup din trei nimfe care susțin un postament pe care se află grifoni și lei reprezentînd emblema Perugiei. Comp. Fasola, *La fontana di Perugia*, Roma, 1951; Cellini, *Della Fontana Maggiore di Perugia*, „Paragone”, 1951, No. 15, p. 17—22; Toesca, *Il Trecento*, p. 226—229; Fasola, *Ancora della fontana di Perugia*, „Commentarii”, 1952 (III) p. 309—312.

<sup>154</sup> Comp. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 878—880.

<sup>155</sup> Modelele gotice de la care a pornit Niccolò, trebuie să fi fost opere de artă aplicată, și în primul rînd obiecte din fildeș. Comp. de exemplu, tratarea vestimentației lui Cristos din scena *Judecata de apoi* (amvonul din Siena) cu mantia lui Cristos din grupul *Incoronarea de la Luvru* (Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, No. 16, pl. VI, al treilea pătrar al secolului al XIII-lea.

<sup>156</sup> Bode (*Die italiensche Plastik*, 5 Aufl., Berlin, 1911, p. 26) observă absolut just: „Der enge Anschluss des Niccolò Pisano an die Antike sollte eine weitere Entwicklung der italienischen Plastik im Sinne der Renaissance erwarten lassen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: schon seine Schüler wenden sich vom Studium der Antike ab, und sein eigener Sohn Giovanni schlägt eine Richtung ein, die von der des Vaters wesentlich verschieden...“ („Asimilarea Antichității pe scară amplă de către Niccolò Pisano a dat motive să se aștepte ca sculptura italiană să se dezvolte în continuare în direcția Renașterii. În realitate însă s-a petrecut contrariul: chiar elevii lui renunță la studierea Antichității și propriul său fiu — Giovanni se află în fruntea unei direcții substanțial deosebite de cea a tatălui”)

<sup>157</sup> Despre Arnolfo di Cambio, vezi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, p. 73—167, Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 465—493, 557—640; Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1934 (LV), p. 205—228, 1935 (LVI), p. 22—43; Barsotti, *Problemi insoluti di scultura pisana. L'arca di S. Domenico di Bologna e il pulpito di Pistoia*, „L'Illustrazione Va-

ticana" 1934 (V), p. 336—340, 280—384, 561—565; Carli, Nicola — Arnolfo — Giovanni (un tema con tre variazioni), „Vie dell' Impero", 1935 (I), fasc. 9, p. 4—7; Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, „Bollettino storico pisano", 1936, fasc. 3; Ragghianti, *Arnolfo di Cambio ed altri problemi d'arte pisana*, „Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", Roma, 1937 (V), p. 206 și urm.; Mariani, *Una sconosciuta scultura d'Arnolfo di Cambio*, „Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1938 (VI), fasc. III, p. 260—265; Id., *Gli „assetati" di Arnolfo di Cambio*, Roma, 1939; Francovich, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, „Le Arti", 1940 (II), p. 236—251; Salmi, *Arnolfiana*, „Rivista d'Arte", 1940 (XXII), p. 133—177; Carli, *Codicillo Arnolfiano*, „Le Arti", 1941 (III), p. 186—192; Mariani, *Arnolfo di Cambio*, Roma, 1943; Gnudi, Nicola, *Arnolfo, Lapo, L'arca di S. Domenico in Bologna*, Firenze, 1948; Bettini, *Tre sconosciute sculture arnolfiane*, „Rivista d'Arte", 1950 (XXVI), p. 185—197; Toesca, *Il Trecento*, p. 202—218; Berliner, *Arnolfo di Cambio's praesepe*, „Beiträge für G. Swarzenski", Berlin, 1951, p. 51—56; Fasola, *La fontana di Arnolfo*, „Commentari", 1951 (II) p. 98—105.

Despre Arnolfo ca arhitect, vezi notele 132 și 138. Presupunerea lui Frey despre existența a doi Arnolfo — a sculptorului roman Arnolfo di Firenze și a arhitectului florentin Arnolfo di Colle — este nefondată. Cea mai convingătoare clasificare a sculpturilor lui Arnolfo a făcut-o Keller care a atribuit școlii acestui maestru o serie de opere care de obicei îi erau atribuite lui personal. Francovich nu este de acord cu această tendință de îngustare a cerului de lucrări ale artistului. El pune pe seama lui Arnolfo în plus următoarele opere: patru statui de colț, reliefurile de deasupra arcelor și pe cei doi îngeri în zbor din timpanul de deasupra prorocilor încoronați ai ciborium-ului de la San Paolo fuori le Mura, apoi statuia lui Carol de Anjou și un fragment din cavoul lui Carol, aflat în muzeul Capitoliului, bustul unui papă necunoscut din Palazzo Venezia, la Roma, statuia de bronz a apostolului Petru din catedrala Sf. Petru, reliefurile ciboriumului din biserica Santa Cecilia reprezentând pe Fecloara cu îngerul, mormîntul lui Adrian V din biserica San Francesco în Viterbo, statuia Fecloarei stînd din muzeul catedralei din Florența (Museo del Opera) și statuia unui personaj care scrie, din curtea Arcivescovado din Perugia. Majoritatea acestor opere (în afară de cea de a treia și de ultima) eu sînt înclinat să le consider ca aparținînd școlii lui Arnolfo. Stilul acestuia este definit de Francovich (*ibid.*, p. 243) cu următoarele cuvinte: „una maestosa e solenne concezione della struttura plastica; un senso acuto dell'essenziale nel circo-



scrivere l'organismo plastico entro contorni chiari, amplii, sintetici; un accentuare dei caracteri psicologici gravi, forti, solenni; un insistere, insomma, su tutti i factori atti a suscitare impressioni di monumentalitate conchiusa e riposata" (o maestuoasă și solemnă concepție a structurii plastice, un sens acut al esențialului în circumscrierea organismului plastic, în cadrul unor contururi clare, ample, sintetizatoare; accentuarea caracterelor psihologice grave, puternice, solemne; pe scurt, folosirea tuturor factorilor susceptibili de a crea impresia unei monumentalități calme, monolite"). Toate încercările făcute de A. Venturi, Barsotti, Carli, Ragghianti și Gnudi de a reconstitui stilul practicat de Arnolfo în tinerețe, el atribuindu-i acestuia câteva reliefuri ce împodobesc amvoanele din Pisa și Siena realizate de Niccolo Pisano, și mormintul San Domenico din Bologna, precum și opere ca: grupul din bronz ce încorporează fântina din Perugia, capitelurile catedralei din Siena și altele, mi se par nu numai nefondate, dar și eronate din punct de vedere metodologic.

<sup>158</sup> De Nicola, *La prima opera di Arnolfo a Roma*, „L'Arte”, 1907 (X), p. 97 și urm.

<sup>159</sup> Comp. Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 215—216.

<sup>160</sup> Pe perete, sub ultimul ciboriu se află mormintul lui Bonifaciu VIII, terminat de școala lui Arnolfo în anul 1300. Fragmente din acest mormint se păstrează în Museo Petriano de pe lângă catedrala Sf. Petru și în grottele Vaticanului. Printre aceste fragmente, lui Arnolfo i se poate atribui numai portretul-bust al lui Bonifaciu VIII. Vezi A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, desenul 107—110, și Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 25—30.

<sup>161</sup> Keller, *ibid.*, p. 22

<sup>162</sup> A. Venturi, *Madonna di Arnolfo di Cambio*, „L'Arte”, 134 (XXXVII), p. 383. Se poate ca această statuie a Fecioarei, înlocuită în secolul al XVI-lea de o nouă statuie, să fi fost realizată de discipolul lui Arnolfo. Keller (*Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 24) atribuie întregul grup din Santa Maria Maggiore școlii lui Arnolfo, ceea ce mi se pare neconvingător.

<sup>163</sup> Despre atitudinea lui Giotto față de Arnolfo, vezi literatura citată în nota 401.

<sup>164</sup> Vezi literatura citată în nota 138. Comp. Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 35—42; Toesca, *Il Trecento*, p. 215—218.

<sup>165</sup> Acest relief a fost publicat de Toesca în „Rassegna d'Arte” (1917 (IV), p. 96) și de Valentiner în „Art in America” [1926 (XIV), p. 73] care, independent unul de altul, l-au atribuit lui Arnolfo. Keller (*Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...* p. 34—35) și Ragghianti (*Arnolfo di Cambio ed altri problemi* 310

d'arte pisana, p. 242) atribuie, fără temeiuri suficiente, acest relief școlii lui Arnolfo.

<sup>166</sup> Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1932 (III), H. VIII, p. 512—516; Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 34.

<sup>167</sup> Comp. relieful cu călăreț și capul de bărbat în Metropolitan Museum din New York și amazoana călare de pe friza mausoleului din British Museum (Richter, *The Sculpture and Sculptores of the Greeks*, New Haven, 1930, desenul 353, 171 și 721).

<sup>168</sup> Despre Giovanni Pisano vezi: L. Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ 1903, (XXIV), p. 247—283; Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1904; Brach, *Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena*, Strassburg, 1904; Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, Düsseldorf, 1904; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, p. 167—246; Swarzenski, *Neuere Literatur über Giovanni Pisano*, „Kunstgeschichtliche Anzeigen“, 1905, p. 32 și urm.; Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 643—696, 829—894; A. Venturi, *Giovanni Pisano, sein Leben und sein Werk*, I—II, München, 1927 (cu o bibliografie amănunțită); Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano — Roma, 1926; Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1930 (LI), p. 165—174; Papini, *Pro memoria sulla classicità di Giovanni Pisano*, „Miscellanea di storia dell'arte in onore di J.B. Supino“, Firenze, 1933, p. 113 și urm.; Carli, *Per lo stile tardo di Giovanni Pisano*, „L'Arte“, 1936, p. 141—167; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Domes. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana in Roma“, 1937 (I), p. 139 și urm.; Id., *Giovanni Pisano*, Wien, 1942; Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, Torino, 1940; Bacci, *Due capitoli inediti della vita di Giovanni Pisano*, „Le Arti“, IV, p. 185—192; Id., *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni Pisano*, ibid., IV; Id., *Continuazione del capitolo inedito su Giovanni Pisano il duomo di Siena*, ibid., IV, p. 268—277; De Francovich, „Le Arti“, 1942 (IV), p. 195 și urm. (menționarea literaturii noi); Carli, *Il pulpito di Siena*, Bergamo 1943; Paccagnini, *Note sullo stile tardo di Giovanni Pisano*, „Belle Arti“, 1948, p. 246—269; Toesca, *Il Trecento*, p. 219—252; Ragghianti, *La Madonna eburnea di Giovanni Pisano*, „Critica d'Arte“, 1954, p. 385—396.

<sup>169</sup> Despre activitatea de arhitect a lui Giovanni Pisano, vezi: Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-*

311



*Architektur in Toskana*, p. 37—44, 107—126; Keller, *Die Bauplastik des Steneser Domes*, p. 141 și urm.; Id., *Die Risse der Orvietaner Domopera und die Anfänge der Bildhauerzeichnung*, „Festschrift Wilhelm Pinder“, Leipzig, 1938, p. 195—222; Krönig, *Zur gotischen Baukunst in Toskana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1939 (VIII), p. 206—212; Cellini, *La „facciata semplice“ del Duomo di Siena*, „Proporzioni“, 1948 (II), p. 55—60; Toesca, *Il Trecento*, p. 38—44.

În catedrala romanică din Massa Marittima, lui Giovanni Pisano îi aparține, potrivit inscripției, o parte din altar (corul) începută în anul 1287. Pe baza unei mari apropieri stilistice, lui Giovanni i se atribuie și o parte a fațadei (frontonul și galeria de loje). În porțiunea de altar este interesantă folosirea capelor care figurează în Santa Trinità și a stil-pilor pătrați ca profil de care sînt lipiți pilaștri corintici. Aceștia, ca și frizele din cărămidă, ca și măștile de tradiție elenistică și figurile de animale sălbatice ce compun capitellurile, imprimă arhitecturii lui Giovanni o pecete clasicistă care este, însă, neutralizată de elementele gotice (bolți în arc frînt, nervuri, frontoane, fiale, ferestre puternic alungite etc.). Această componentă gotică se accentuează și mai mult în fațada catedralei din Siena (a se vedea în vol. II). Catedrala din Siena s-a construit, cu unele pauze, între anii 1284 și cca 1320. În acest timp, a fost înălțat nivelul inferior cu portalurile (pînă la cornișa de deasupra portalurilor). Din anul 1377, Giovanni di Cecco a început să lucreze la definitivarea fațadei, folosind, în general, proiectul lui Giovanni Pisano, după care au fost executate turnulețele laterale, frontoanele și galeria. Partea centrală, cu ferestra rotundă a fost reproiectată de Giovanni di Cecco care a trebuit să țină seama de necesitatea prelungirii fațadei. În proiectul lui Giovanni Pisano, se îmbină în mod original vechile elemente toscane (motivul celor trei portaluri, policromia, accentuarea elementelor orizontale) cu cele noi, gotice (contraforți, decorația statuară, frontoanele ascuțite, fialele, ferestrele). Totuși, trăsăturile gotice le domină într-atît pe cele toscane, încît ele aproape că definesc în întregime stilul monumentului. Este extrem de simplomatic faptul că programul iconografic al decorației sculpturale urmează, de asemenea, modelele franceze (*Viața Mariei*, în portalul principal, strămoșii și craincii Mariei, proroci, sibile, apostoli și animale în fața contraforților și *Arborele lui Ieseu* împrejurul rozaselor). O serie de statui (prorocița Maria, o sibilă, *David*, *Isaia*, *Moise* ș.a.) au fost realizate de Giovanni personal. A treia lucrare de arhitectură a lui Giovanni este corpul catedralei din Prato (din anul 1317) atribuit lui de Vasari. Această lucrare a fost foarte supraestimată de către Paatz care a văzut în ea (și

nu în construcțiile protorenascentiste) anticiparea aproape a tuturor idellor lui Brunelleschi. În realitate, corul catedralei din Prato ocupă un loc foarte modest în istoria arhitecturii italiene din trecento. Giovanni s-a străduit aici din răspuțeri să adapteze corul construit după proiectul său la exigențele bazei de tip romanic, ceea ce și explică compoziția mai reținută și mai severă în care sînt folosiți, ca și în Massa Marittima, pilaștri. Foarte de efect este la Giovanni întărirea ritmului spre absidă (lărgirea spațiului, înălțarea nivelurilor, accentuarea reliefului). Krönig (*Hallenkirchen in Mittelitalien*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana“, 1938, p. 91—104) atribuie lui Giovanni Pisano proiectul bisericii San Domenico din Perugia a cărei construcție a fost începută în 1304, iar Toesca (*Il Trecento*, p. 41) — portalul de la Collegiata în San Quirico d'Orcia.

<sup>170</sup> Vezi Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1930 (LI) p. 165. Sauerlandt (*Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, p. 102) și Keller (*Die Bauplastik des Sieneser Domes*, p. 175 și urm.) se pronunță și în favoarea călătoriei lui Giovanni în Franța. Keller consideră că asupra lui Giovanni Pisano au făcut o impresie deosebit de puternică sculpturile catedralei din Reims care împodobesc peretele de intrare în interior (1270—1275).

<sup>171</sup> Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, p. 167—168. Weinberger îi atribuie lui Ramo statuia în lemn a Mariei, din Museo del Opera din Orvieto, iar Schmarsow („Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1926, p. 119 și urm.) pune pe seama acestuia primul proiect al fațadei catedralei din Orvieto, care trădează o mare apropiere de modelele pur pariziene.

<sup>172</sup> Weinberger, *ibid.*, p. 165.

<sup>173</sup> Carli, *Per lo stile tardo di Giovanni Pisano*, „L'Arte“, 1936 p. 141—167. Carli datează statuia pișană a Fecioarei la începutul secolului al XIV-lea. Către aceeași dată o datează Supino și Justi. Datele mai timpurii: a lui Sauerlandt (1278—1283) și a lui Frey și Weinberger (1295) mi se par mai plauzibile.

<sup>174</sup> Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*; Id., *Giovanni Pisano, I. A new Discovery, II. Remarks of the Technique of the Master's Workshop*, „Burlington Magazine“, 1937 (LXX), p. 54—60. Carli (*Tino di Camalano*, Firenze, 1934, p. 21, 97) și Marangoni (*Sculture inedite nel Camposanto di Pisa*, „L'Arte“, 1932, p. 257 și urm.) atribuie această Madonă lui Tino di Camalano, fapt înfirmat în mod hotărît de stilul ei care se distinge printr-o plastic-



tate subliniată și printr-un deosebit caracter bărbătesc.

<sup>175</sup> Burckhardt, *Der Cicerone*, I, Leipzig, 1910, p. 410.

<sup>176</sup> Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano-Roma, 1926.

<sup>177</sup> Comp. Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, p. 102.

<sup>178</sup> Cea mai bună reconstituire a inscripției se găsește în cartea lui Bacci — *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, p. 37, 43.

<sup>179</sup> Aceasta apare deosebit de clar în fața catedralei din Siena care consacră definitiv dominația formelor gotice în arhitectura italiană din duceato (comp. nota 169). Paatz (*Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 37—44, 107—126) tratează greșit creația arhitecturală a lui Giovanni Pisano atunci când încearcă să facă din acest artist predecesorul nemijlocit al lui Brunelleschi. În lucrările de arhitectură ale lui Giovanni, goticul domină în aceeași măsură în care domină și în operele lui de sculptură. Și dacă Giovanni dă goticului o interpretare foarte originală, aceasta încă nu înseamnă că el este puțin că el poate fi numărat printre continuatorii tradițiilor protorenascentiste. Asemenea continuatori au fost în secolul al XIII-lea numai Niccolo Pisano (dacă lui îi aparține în adevăr biserica Santa Trinità din Florența) și Arnolfo di Cambio.

<sup>180</sup> Despre influențele gotice asupra lui Giovanni Pisano, vezi Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, p. 165 și urm.; Id., „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1930/31 (LXIV) p. 1 și urm.; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Domes*, p. 175 și urm. Fără îndoială că Giovanni a primit principalele impulsuri din partea sculpturii franceze. Pentru el, cele mai accesibile au fost statuetele și reliefurile sculptate în fildeș. Dintre acestea și-a ales motivele gotice pe care le-a prelucrat în sensul monumentalizării și întăririi accentelor psihologice. Comp. statuia Mariei, din Pisa cu statuetele lucrate în Franța și aflate la Berlin (sf. sec. XIII), la Luvru (începutul sec. XIV) și colecția Huegel din Paris (începutul sec. XIV). Vezi Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, No. 75 pl. XXVI; Nr. 96, pl. XXIX; nr. 103, pl. XXXII).

<sup>181</sup> Despre toți acești artiști vezi volumul II.

<sup>182</sup> Vezi Middeldorf und Weinberger, *Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana*, „Pantheon“ (1982/1), p. 187—190.

<sup>183</sup> Despre pictura italiană din secolul al XIII-lea, vezi: Hvosčinski, *Toskanskije hudojniki*, Kniga 1. *Primitivi*, S.-Petersburg, 1912; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 1 și urm; Aubert, *Cimabue-Frage*, 314

Leipzig, 1907; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2 Aufl., Freiburg im Bresgau, 1917, vol II și IV; Van Marle, *La peinture romaine au Moyen Age, son développement du 6-ème jusqu'à la fin du 13-ème siècle*, Strasbourg, 1921; Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I; Vitzthum und Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 194 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, II, Torino, 1927, p. 969 și urm.; Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929; Ladner, *Die italienische Malerei im XI Jahrhundert*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, 1931 (V), p. 33 și urm.; Hauteceur, *Les primitifs italiens*, Paris 1932; Sandberg-Vavalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena, 1934; D'Ancona, *Les primitifs italiens*; Coletti, *Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert — Giotto*, Wien, 1941; Lavagnino, *L'arte Medioevale*, Torino, 1945, p. 351—435; Sinibaldi e Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento (Mostra Giottesca)*, Firenze, 1943; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni“, 1948 (II), p. 5—54; Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949; Id., *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, ed. 1 și urm., Florence, 1953 și urm.; Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953. Lazarev, *Neizvestnii pomiatnik florentinskoi jivopisi ducento i nekotore obščie voprosi istorii italianskogo iskusstva XIII veka*, „Ejegodnik Instituta istorii iskusstva“ (Akademia nauk SSSR), 1956, p. 383—459.

<sup>184</sup> Comp Literatura indicată în nota 106.

<sup>185</sup> Comp. nota 110.

<sup>186</sup> Vezi Doven, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 188—189, 191—192; 256—257.

<sup>187</sup> Vezi Gross, *Die Revolution in der Stadt Rom (1219—1254)*, Berlin, 1934 (în seria „Historische Studien“, Nr. 252); În ultimii ani au apărut o serie de lucrări ale istoricilor sovietici care tratează amănunțit răscoala romană din anii 40 ai secolului al XII-lea și personalitatea remarcabilă a lui Arnolfo da Brescia. Vezi Ivașin, *Respublikansko-antipapskaja borba rimlian i Arnold da Brescia*, „Ucenie zapiski Sverdlovskogo gosudarstvennogo pedagogiceskogo instituta“, 1938, fasc. 1, p. 159—184; Bortnik, *Gorod Rim v tridcatih godah XII veka*, tot în „Ucenie zapiski...“, 1948, fasc. IV, p. 111—124; Idem, *Obščestvennaia delatel'nost Arnolda Brešianskogo; „Ucenie zapiski Uralskogo gosudarstvennogo uni-*



versitatea imeni Gorkogo", 1952, fasc. ordinatîi istoriceski, p. 49—83; Sidorova, *Ocerki po istorii pannei gorodskoi kulturi vo Franții*, Moskva, 1953, p. 430—436; Bortnik, *Arnold Breșianski—boreș protiv katoliceskoi țerkvi*, Moskva, 1956.

<sup>188</sup> Burdach, *Über den Ursprung des Humanismus*, culegerea „Reformation, Renaissance, Humanismus“, 2 Aufl., Berlin — Leipzig, 1926, p. 153—155. Comp. Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation, II—1. Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, Berlin, 1913, p. 140 și urm.

<sup>189</sup> Despre Cavallini vezi: Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere*, „Le Gallerie Nazionali Italiane“ V, Roma, 1902, p. 61 și urm.; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 123 și urm.; Skvortov, *Freski Kavallini „Sofia“*, 1914, mart. p. 29—43; Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Wien, 1918; Lothrop, *Pietro Cavallini*, „Memoirs of the American Academy in Roma“, 1918 (II); Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, II, p. 1042 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting I*, p. 505 și urm. (cu o bibliografie detaliată) Hermanin, *Il maestro romano di Giotto*, „Almanacco di Roma“, 1924, p. 148 și urm.; Lavagnino, *Pietro Cavallini*, „Rivista di Studi e di Vita Romana“, 1925 (III), p. 305 și urm. 337 și urm., 385 și urm.; Busuioceanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, „Ephemeris Dacoromana“, 1925 (III), p. 259 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 981 și urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 119—128; Mather, *The Isaac Master*, p. 22—25, 68—71 (este foarte discutabilă tratarea lui Cavallini care duce nu numai la insuficienta apreciere a locului său în istorie, ci și la o denaturare istorică pur și simplu, întrucît inovația promovată de Cavallini este înlocuită cu „inovația“ mitică a pe jumătate miticului Gaddo Gaddi); Hermanin, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945; Paeseler, *Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike*, „Beiträge zur Kunst des Mittelalteres. Vorträge der I. Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl“, 1848, p. 157—170; Praudi, *Pietro Cavallini e S. Maria in Trastevere*, „Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte“, 1952, p. 282—297; Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953.

<sup>190</sup> Comp. Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 345.

<sup>191</sup> Primul care l-a identificat pe Pietro, amintit în inscripție, cu Cavallini, a fost Barbier de Montault, în *Description de la Basilique de S. Paul h.l.m. à Rome*, Roma, 1866 p. 24. Comp. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 131; Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 274—275.

<sup>192</sup> Comp. primul excurs.

<sup>193</sup> Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, Berlin, 1912, p. 39 Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, Moskva, 1938, p. 22.

<sup>194</sup> Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 266—267.

<sup>195</sup> Comp. literatura indicată în nota 340.

<sup>196</sup> În Cod. Barb. Lat. 4406, s-au păstrat desene din secolul al XVII-lea după frescele dispărute ale bazilicii Paolo fuori le Mura. Buzuindu-se pe aceste desene, Garber (*Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 65, 68—70, 75) a făcut încercarea să stabilească timpul când a lucrat Cavallini în Bazilică. După opinia lui Garber, Cavallini a pictat între anii 1270 și 1279, peretele stîng (scenele din viața apostolilor), între anii 1282 și 1287, peretele din dreapta (scene din „Vechiul Testament” de la arcul triumfal pînă la coloana a paisprezecea; de la aceasta pînă la peretele de la intrare se păstra, din epoca paleocreștină, un ciclu biblic) și între 1295—1303 — peretele de la intrare (figurile evangheliștilor și scene din Patimi). Busuioceanu (*Pietro Cavallini*, p. 270—279) nu consideră posibil să i se atribuie lui Cavallini frescele de pe peretele din stînga, iar frescele de pe peretele de la intrare el le plasează în timpul papei Benedict VIII (1012—1024). Luînd în considerație caracterul imprecis al desenelor din Cod. Barb., realizate pe deasupra și în stilul secolului al XVII-lea, toate datările trebuie considerate aproximative. Comp, Müntz, *L'ancienne Basilique de S. Paul hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après les documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines au Moyen Age*, „Revue de l'art chrétien”, 1898, p. 1. și urm., 108 și urm. Id., *Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du Moyen Age*, „Revue archéologique”, 1879, p. 109 și urm.; Wilpert, *Die römischen Mosaiken and Malereien*, II, p. 580 și urm.

<sup>197</sup> Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 39; Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 22.

<sup>198</sup> Comp. literatura indicată în nota 441.

<sup>199</sup> Mozaicul din San Grisogono a suferit foarte mult în urma restaurării. Hermanin (*Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere*, p. 97) vede în acest mozaic stilul lui Torriti. Var Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 528) atribuie mozaicul școlii lui Cavallini, iar A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p. 153), Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 121) și Busuioceanu (*Pietro Cavallini*, p. 282—285) le atribuie lui Cavallini însuși.

<sup>200</sup> Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 39) dă o foarte înaltă apreciere mozaicurilor lui Cavallini din Santa



Maria in Trastevere: „Ardirel a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio“ (Aș dori să spun că n-am văzut niciodată pe perete vreo lucrare mai bună dintr-un asemenea material“) Comp. Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 22.

<sup>201</sup> Comp. primul excurs, p. 141.

<sup>202</sup> Comp. veșmintele apostolilor cu următoarele statui ale școlii lui Arnolfo: Fecioara din monumentul funerar al cardinalului de Braye în Orvieto (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, desenul 69), apostolul Petru din catedrala Sf. Petru din Roma (A. Venturi, *ibid.*, des. 75) și Fecioara din Museo dell'Opera din Florența (Venturi, *ibid.*, desenul 94).

<sup>203</sup> În afară de A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p. 151), toți cercetătorii atribuie fresca din San Giorgio în Velabro lui Cavallini însuși.

<sup>204</sup> Vezi Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, „Società Napolitana di Storia Patria“, Napoli, 1899; Id. *Gli affreschi di S. Maria di Donna Regina, nuovi appunti*, „Napoli Nobilissima“, 1906 (XIV), p. 129—133; A. Venturi, *Pietro Cavallini a Napoli*, „L'Arte“, 1906, p. 117—124; Id. *Storia dell'arte italiana*, V, p. 153—167; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 530—540; Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 351—374; d'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 126—128. Frescele din Santa Maria di Donna Regina au fost create între anii 1308 și 1320, mai aproape de prima dată.

<sup>205</sup> Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 375—376.

<sup>206</sup> Despre picturile murale din Assisi (inclusiv ciclurile Sf. Francisc și Nicolae) vezi excursurile 1 și 2

<sup>207</sup> Cele mai mari opere de pictură monumentală ce pot fi puse în legătură cu școala lui Cavallini sînt mozaicul (Madona în tondo între doi îngeri) în luneta de deasupra intrării și fresca (Madona trovind între Ioan și Francisc cu donatorul) de deasupra monumentului funerar al cardinalului Matteo d'Aquasparta, în Santa Maria in Aracoeli din Roma. Vezi: Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 378 și urm. Berenson, *Pitture italiane*, p. 121—122. Comp. de asemenea, mozaicurile din partea inferioară a fațadei de la Santa Maria Maggiore atribuite lui Rusuti, ba lui Gaddo Gaddi. Vezi nota 342.

<sup>208</sup> Vezi literatura indicată în nota 204.

<sup>209</sup> Vezi Cristofani, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, „L'Arte“, 1907, p. 286—288; Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, 1912, p. 24—30; Jacobsen, *Umbrische Malerei des vierzehnten, fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts*, Strassburg, 1914, p. 3; Stanley Lothrop, *Pietro Cavallini*, p. 90 și urm.; Van

Marle, *La peinture romaine au Moyen Age*, Strasbourg, 1921, p. 224—245; Busulocanu, *Pietro Cavallini*, p. 380—382.

<sup>210</sup> Comp. literatura indicată în nota 352 din vol. II.

<sup>211</sup> Fragmentele de frescă din Capela Velluti și în fostul refectorium de la Santa Croce.

<sup>212</sup> Vezi Meiss, *Fresques italiennes cavallinesques et autres à Béziers*, „Gazette de Beaux Arts”, 1937 (II) p. 275—286. Frescele din capela Sf. Duh sînt date de Meiss la 1302—1308, iar frescele din capela Sf. Ștefan — la 1305/1310—1325. Cea de-a doua datare nu se pare prea tîrzie: picturile înfățișînd scene din viața Sf. Ștefan trădează atît de multe puncte comune cu legenda franciscană din Assisi încît ele n-au putut fi, din punctul meu de vedere, realizate mai tîrziu de 1310. În aceste fresce nu se simte absolut deloc influența lui Giotto pe care este înclinat s-o constate aici Meiss.

<sup>213</sup> Despre Rusuti vezi: Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907 p. 129 și urm.; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 181—189; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 108—118; Van Marle, *La peinture romaine*, p. 221—222; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 130; Mathes, *The Isaac Master*, p. 34—35. Pe baza mozaicului semnat de Rusuti, care împodobește partea de sus a fațadei de la Santa Maria Maggiore din Roma (comp. nota 342), se poate trage concluzia că el a fost un artist incomparabil mai conservator decît Cavallini. Probabil că baza stilului său a constituit-o bizantinismul. În anii 1308—1309 și 1317, Rusuti și fiul său Giovanni s-au aflat la Poitier, în serviciul regelui francez Filip cel Frumos. Numele lor sînt menționate alături de numele unui oarecare Nicolas Desmarz care era, de asemenea, artist roman. Nu este exclusă posibilitatea ca unul dintre acești artiști să fi lucrat la Béziers (comp. nota 212). Vezi Moranville, *Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel*, Bibliothèque de l'École des Chartes”, 1887 (XLI), p. 631; Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*, „Gazette des Beaux Arts”, XXXV, p. 368. Toate încercările de a se recunoaște mina lui Rusuti la Assisi (Schmarsow îi atribuie de pildă cielu sf. Francisc) nu se par nefondate.

<sup>214</sup> Despre Torriti, vezi: Ainalov, *Mozaiki IV i V vekov*, S.-Petersburg, 1895, p. 131—132; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 174—180; Kondakov, *Ikonoграфия богородицы*, II, Petrograd, 1915, p. 414—418; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 482—490; Id. *La peinture romaine*, p. 215—220; Wilpert, *Die römischen Mo-*



saiken und Malereien, II, p. 497 și urm.; Alpatoff, *Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom*, „Jahrbuch für kunstwissenschaft“, 1924, p. 1—19; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 979 și urm.; Soldati, *Nota su Jacopo Torriti*, „L'Arte“, 1928, p. 247 și urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 128—130. De la Torriti ne-au parvenit două lucrări semnate: mozaicurile din absida bisericii San Giovanni in Laterano (1291) și din Santa Maria Maggiore (1296?, pl. 73 și 74). În amândouă aceste mozaicuri, Torriti pornește de la modelele paleocreștine din secolul al V-lea pe care este probabil chiar să le fi copiat parțial. Despre aceasta stau mărturie detalii cu frizele înfățișând divinități ale apelor, diferite animale și amorași plutind pe plute și în bărci și pescuind pești și moluște, aceste frize fiind pătrunse de un spirit pur elenistic. Din prototipurile paleocreștine se inspiră și motivul ornamental de acant. Wilpert presupune că la Santa Maria Maggiore, Torriti a copiat în întregime compoziția absidei vechi din epoca lui Sixt III. Această ipoteză este absolut nefondată. Până la o cercetare completă și multilaterală a ambelor mozaicuri nu pare a fi posibilă clasificarea problemei privind folosirea de către Torriti a unor fragmente izolate din mozaicurile paleocreștine. O asemenea folosire este posibilă, dar puțin probabilă. În lucrările sale, Torriti ne apare ca un artist încă destul de bizantinizant. Dar relațiile lui cu Cavallini sînt incontestabile (comp. friza reprezentînd scene din viața Mariei, de la Santa Maria Maggiore cu mozaicurile lui Cavallini de la Santa Maria in Trastevere). Dependența de tip elev-profesor (?) față de Cavallini este demonstrată de fețele rotunde, cărnoase, caracterul clasic al faldurilor (în *Incoronarea Mariei*) și forma spațială a tronului din *Buna Vestire*. Urmele de influență gotică remarcate de Alpatov în mozaicul din absida bisericii Santa Maria Maggiore sînt atît de insignifiante încît ele aproape că nici nu se reflectă în stilul artistului. Printre picturile murale legate de numele lui Torriti, în biserica superioară din Assisi, cele mai apropiate de stilul lui sînt frescele de pe bolți înfățișîndu-i pe Sf. Francisc, pe Ioan Botezătorul, pe Cristos și pe Maria.

<sup>215</sup> Vezi: Van Marle, *La peinture romaine*, p. 223—229; Id. *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 496—501 (cu o bibliografie amănunțită). O influență indiscutabilă din partea lui Cavallini trădează două mozaicuri funerare ale lui Giovanni Cosmata în Santa Maria Sopra Minerva (1296) și în Santa Maria Maggiore (1299). Cu ecouri din Cavallini ne întîlnim și în mozaicul funerar din

capela Sf. Roza din biserica Santa Maria in Aracoeli (sfârșitul secolului al XIII-lea), mozaic aparținând școlii familiei Cosmata.

<sup>216</sup> Despre „Maestrul Sf. Cecilia” vezi: Suida, *Einige florentinische Maler aus der zeit des Übergangs von Duecento ins Trecento, II. Der Caecilienaltar der Uffizien*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1905, p. 89 și urm.; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 289—290; Bacci, *Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia a Firenze*, „Bollettino d'Arte”, 1911, p. 1—27; Salmi, „L'Arte”, 1913, p. 208; Bacci, *Buonamico Buffalmacco e la critica tedesca*, „Il Marzocco”, 3 giugno, 1917; Sirén, *A Great Contemporary of Giotto*, „Burlington Magazine”, 1919 (XXXV), p. 229—240; Id., *The Buffalmacco Hypothesis, some additional Remarks*, ibid., 1920 (XXXVI), p. 4—11; 1920 (XXXVII), p. 176, 184; Id., *An Altar-Panel by the Cecilia Master*, ibid., 1924 (XLIV), p. 271—278; A. Venturi, *Esposizione dei primitivi italiani a Bruxelles*, „L'Arte”, 1922, p. 161; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, The Hague, 1924, p. 274—294; Offner, *A great Madonna by the St. Cecilia Master*, „Burlington Magazine”, 1927 (L), p. 91—104; Id., *Corpus of Florentine Painting*, Sec. III, vol. I, New York, 1931; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 280; Paronchi, *Attività del Maestro di S. Cecilia*, „Rivista d'Arte”, 1939, p. 193 și urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 605—607; Richardson, *The Madonna Enthroned. A Triptych by the Master of Cecilia*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts”, 1953—1954 (XXXIII), p. 67. În afară de tabloul de la Uffizi (pl. 103—109), mai aparțin indiscutabil Maestrului Sf. Cecilia lucrările reprezentând prima scenă și ultimele trei din ciclul Sf. Francisc din Assisi (pl. 78, 92—94; comp. nota 436), *Sf. Petru cu doi ingeri* din San Simone, în Florența (acest tablou este datat 1307). *Madona cu sfinți*, din Budapesta. *Madona cu sfinți și ingeri și Sf. Margareta cu scene din viața ei*, în biserica Santa Margherita a Montici din Florența (pl. 110, 111), *Madona cu ingeri*, în biserica San Giorgio sulla Costa, din Florența (pl. 102) și *Ioan Botezătorul tronind* în Christ Church din Oxford. Toate celelalte tablouri pe care Berenson, Sirén, Van Marle și alții le pun pe seama Maestrului Sf. Cecilia nu-l pot fi atribuite. Pe baza lucrărilor enumerate mai sus, Maestrul Sf. Cecilia ne apare ca un talent excepțional cu o personalitate artistică proeminentă. Acest pictor florentin timpuriu, contemporan al lui Giotto a fost, fără îndoială, scollt la Roma. Înflorirea activității sale coincide cu primele două decenii ale secolului al XIV-lea. El a suferit influența lui Giotto când era deja în vîrstă.



miniatural de a picta, un acut simț de observație, o fabulă vie, captivantă, un dezvoltat simț decorativ. Prin prospețimea și caracterul direct al unor observații ale sale, el îi întrece pe toți contemporanii, inclusiv pe un povestitor strălucit ca Duccio. Dar lucrările lui rafinate nu sînt destul de monumentale și de solid construite în comparație cu operele lui Giotto. Suida a încercat să-l identifice pe Maestrul Sf. Cecilia cu Stefano „de natură maimuțarească”, A. Venturi, Sirén și Offner — cu renumitul Buffalmacco cărui Sacchetti i-a consacrat două nuvele (161 și 169). Sacchetti îl caracterizează pe Buffalmacco drept un „grandissimo maestro” și un „dipintore in superlativo grado” (pictor la gradul superlativ), iar Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 38) se pronunță despre el ca despre un artist care „i-a întrecut pe toți ceilalți pictori atunci cînd a pus suflet în munca sa”. Stilul picturilor murale din Badia a Settimo, atribuite de Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 39) și de Vasari (Vite, I, p. 505) lui Buffalmacco pledează împotriva identificării acestuia cu Maestrul Sf. Cecilia.

<sup>217</sup> Despre școala din Rimini vezi literatura menționată în nota 352 din volumul II al prezentei lucrări.

<sup>218</sup> Despre Giotto, vezi: Vişeslavțev, *Giotto i giottisti*, S.-Petersburg — Moskva, 1881; Thode, *Giotto*, Bielefeld und Leipzig, 1899; 2 Aufl., 1910; Mason Perkins, *Giotto*, London, 1902; Moschetti, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904; Brousolle, *Les fresques de l'Arena à Padoue*, Paris, 1905; Bayet, *Giotto*, Paris, 1907; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, 242—451; Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., München, 1912; 2 Aufl., Basel, 1923; Solomin, *Giotto*, S.-Petersburg, 1914; Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1915; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I—II, Cambridge, 1917; L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, „L'Arte”, 1912, p. 49 și urm.; Supino, *Giotto*, I—II, Firenze, 1920; Van Marle, *Recherches sur l'Iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1921; Hausenstein, *Giotto*, Berlin, 1923; Carrà, *Giotto*, Roma, 1924; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1924 (compară recenziile lui Panofsky în „Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 1924, p. 254—259); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III (cu indicarea literaturii mai vechi); Welgelt, *Giotto* (în seria „Klassiker der Kunst”), Stuttgart, 1925; Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, I, München, 1927, p. 13—43; Luzzato, *L'arte di Giotto*, Bologna, 1928; Brion, *Giotto*, Paris, 1927; Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Verona, 1929 (ediția germană — München, 1929); Gy-Wilde, *Giotto-*

Studien, „Wiener Jahrbuch“, 1930 (VII), p. 45—94; Gamba, *GiOTTO*, Roma, 1930; Gielly, *GiOTTO*, Paris, 1931; Hautecœur, *Les Primitifs italiens*, 1931; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 62—74; D'Ancona, *Les primitifs italiens, du XI-e au XIII-e siècle*, Paris, 1935, p. 151—152; Cecchi, *GiOTTO*, Milano, 1937; Baumgart, *Die Fresken GiOTTos in der Arenakapelle zu Padua*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1937, p. 1—34; D'Ancona, *Nel sesto centenario di GiOTTO*, „Emporium“, 1937, gennaio, p. 3—425; Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei GiOTTO und den florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Diss., 1937; „Catalogo della mostra giottesca“, Firenze, 1937; Mariani, *GiOTTO*, Roma, 1937; Vipers, *Džoto*, Riga, 1938; Alazard, *GiOTTO*, Paris, s.d.; Salvini, *GiOTTO* (vol. IV in serie „Bibliographie e cataloghi edita a cura del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte“), Roma, 1938; Marchini, *Gli affreschi perduti di GiOTTO in una cappella di S. Croce*, „Rivista d'Arte“, 1938, p. 215—241; Brandi, *GiOTTO*, „Le Arti“, 1939 (I) p. 5—21, 116—131; Offner, *GiOTTO, non-GiOTTO*, „Burlington Magazine“, 1939, June, p. 259—268, September, p. 96—113; Bauch, *Die wissenschaftlichen Ergebnisse der GiOTTO-Ausstellung in Florenz, 1937*, „Oberrheinische Kunst“, 1939 (VIII), p. 193 și urm.; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i GiOTTO*, Moskva—Leningrad, 1939; Jantzen, *Die zeitliche Abfolge der paduaner Fresken GiOTTos*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1939 (60) p. 187—195; Isermeyer, *Beiträge zur Bestimmung des Wesens und der Entwicklung GiOTTos*, „Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin“, 1937/38, p. 17—19; Tea, *Meditazioni su GiOTTO*, Milano, 1940 („I Quaderni dell'Artista“, 5); Toesca, *GiOTTO*, Torino, 1941; Hetzer, *GiOTTO, Seine Stellung in der europäischen Kunst* Frankfurt, 1941; Coletti, *Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert. GiOTTO*, Wien, 1941; Panofsky, *GiOTTO and Maimonides in Avignon*, „Journal of the Walters Art Gallery“, 1941 (VI), p. 27—44; Borenius, *New GiOTTO Panel Pentecost*, „Burlington Magazine“ 1942, November, p. 277; Toesca, *Gioventù di GiOTTO*, „Civiltà“, 1942 (III), gennaio, p. 21 și urm.; Mather Jr., *GiOTTos St. Francis Series at Assisi historically considered*, „Art Bulletin“, 1943 (XXV), p. 97—111 (comp. „Art Bulletin“, 1943 p. 368—371 — scrisoarea lui Lionello Venturi și răspunsul lui Mather); Sinibaldi e Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento, Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Firenze, 1943, p. 301—369; Nicholson, *Again the St. Francis Series*, „Art Bulletin“, 1944 (XXVI), p. 193—196; Oertel, *Wende der GiOTTO-Forschung*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1943/44 (II), p. 1—25; Pešina, *Tektonický Prostor a Ar-*



chitektura u Giotto, Praha, 1944; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1947, p. 159—166; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni“, 1948 (II), p. 49—52; Pešina, *Giotto*, Praga, 1949; Toesca, *Il Trecento*, p. 442—499; Bush-Brown, *Giotto: two Problems in the Origin of his Style*, „Art Bulletin“, 1952 (XXXIV), p. 42—46; Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano, 1952; Longhi, *Giotto spazioso*, „Paragone“ 1952, No. 31, p. 18—24; Bauch, *Die geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1953 (VII), p. 43—64; Murray, *Notes on some Early Giotto Sources*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 1953 (XVI) p. 58—80.

<sup>219</sup> Davidson, *Geschichte von Florenz*, II, p. 125; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 101, 181.

<sup>220</sup> Villani, *Cronica*, libro VIII, cap. XXXVI.

<sup>221</sup> Davidson, *Geschichte von Florenz*, I, 1896, Vorwort.

<sup>222</sup> Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, p. 12.

<sup>223</sup> Supino, *Giotto*, p. 316, 317, 318, 319.

<sup>224</sup> În sprîjinul acestui punct de vedere s-au pronunțat următorii autori: Alazard, *Giotto*, p. 27—43; Cecchi, *Giotto*, p. 27—59; Vipers, *Džoto*, p. 112—124, 148 (Vipper nu exclude posibilitatea ca legenda Sf. Francisc să fi fost realizată de discipolii lui Giotto); Salmi, *Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte“, 1937 (XIX), p. 193—220; Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte“, 1937 (XIX), p. 271—285; Mariani, *Giotto*, p. 11 și urm.; Brandi, *Giotto*, „Le Arti“, 1939 (I), p. 5 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni“, 1948 (II), p. 50; Toesca, *Il Trecento*, p. 454 și urm. Vezi notele 420 și 421.

<sup>225</sup> Coletti, *Note Giottesche: il Crocifisso di Rimini*, „Bollettino d'Arte“, 1937, febbraio, p. 357 (datată după picturile murale din Assisi și înainte de Madona din biserica Ognissanti, adică din primii ani ai secolului al XIV-lea); Oertel, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1937, p. 224—233; Salmi, *La mostra giottesca*, „Emporium“, (XLI), p. 356 și urm. Id., *Le origini dell'arte di Giotto*, p. 193 și urm.; Cecchi, *Giotto*, p. 63—64; Vipers, *Džoto*, p. 56—58; Brandi, *Giotto*, „Le Arti“, 1939 (I), p. 5—21; Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, p. 283 și urm.; Mariani, *Giotto*, p. 25; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 49.

Dintre autorii mai vechi, cei care i-au atribuit lui Giotto Răstignirea din Santa Maria Novella au fost Thode, Toesca, Gamba, în timp ce A. Venturi, Sirén, Rintelen, Schlosser, Weigelt și Berenson neagă paternitatea lui Giotto. Din punctul meu de vedere, această Răstignire, realizată pe la 1302—1304, apar-

ține unui florentin necunoscut, contemporan cu Giotto, fără să existe nici un temei să se presupună că el a fost discipolul direct al lui Giotto. Proporțiile figurii lui Cristos și tipurile fizionomice au foarte puțin în comun cu lucrările indubitabile ale lui Giotto. Asemănarea schemei iconografice cu răstignirea zugrăvită în *Întoarcerea lui Ioachim din Assisi* (Assisi) indică legături cu cercurile romane în care schema „gotică” a răstignirii a căpătat o largă răspîndire (comp. frescele din Santa Maria di Donna Regina și în Santa Maria in Vescovis). Toate încercările de a se identifica Răstignirea din Santa Maria Novella cu Răstignirea lui Giotto amintită în testamentul acestuia din 15 iunie 1312 ca fiind în aceeași biserică s-au dovedit nefondate, întrucît nu este exclus ca în Santa Maria Novella să fi fost cîteva Răstigniri (de pildă, în Santa Croce s-au păstrat patru „crucifixuri” monumentale). Comp. remarcile critice ale lui Offner (*Giotto, non-Giotto*, p. 259) care respinge pe bună dreptate atribuirea Răstignirii din Santa Maria Novella lui Giotto. Și mai arbitrară mi se pare încercarea lui Oertel (*Giotto-Ausstellung in Florenz*, p. 233—238) și a lui Longhi (*Giudizio sul Duecento*, p. 49) de a-l atribui lui Giotto marea Madonă din San Giorgio sulla Costa. Cum a demonstrat la timpul său Offner care a publicat acest tablou, acesta este, fără îndoială, o lucrare de Maestrul Sf. Cecilia. Niciodată Giotto n-ar fi putut să picteze fețele îngerilor care privesc de după tron atît de miniatural tratate. De aceea nu există nici un temei pentru respingerea atribuirii juste a lui Offner la care a aderat și Berenson, pentru a adopta una nouă lipsită de orice bază științifică serioasă.

<sup>226</sup> Comp. literatura indicată în notele 382 și 401.

<sup>227</sup> Dintre cercetătorii recentî, singur Weigelt (*Giotto*, p. LII) are îndoieli cu privire la ordinea în care au fost pictate capelele din Santa Croce. Comp. Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce*, „Rivista d'Arte”, 1937 (XIX) p. 374 și urm.

<sup>228</sup> Offner, *Giotto, non Giotto*, p. 261. Problema despre datarea Madonei respective este extrem de controversată. În timp ce Supino (*Giotto*, p. 315), Flocco, Coletti (*Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, „Bollettino d'Arte”, 1937, febbraio, p. 357, 362), Salmi (*La mostra giottesca*, p. 356 și urm.) și Cecchi (*Giotto*, p. 65) o datează în jurul anului 1303, Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 109) o datează în anii 1306—1310, iar Weigelt (*Giotto*, p. 230), după 1315 (după opinia acestuia, ideea îngerilor ingenucheați a fost împrumutată de Giotto din *Maestà* lui Simone Martini realizată în 1315). Fără îndoială,



datarea cercetătorilor italieni (cca. 1303) este inacceptabilă, întrucît în acest timp nu era încă posibil ca Giotto să stăpînească acel limbaj artistic atît de dezvoltat pe care-l constatăm în tabloul lui. Acest tablou nu putea fi realizat mai devreme de al doilea lustru din primul deceniu al secolului al XIV-lea.

<sup>229</sup> Sirén (*Giotto and some of his Followers*, I, p. 82), Supino (*Giotto*, p. 263), Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 157 și urm.), Berenson (*Pitture italiane*, p. 201), Coletti (*Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, p. 358), Cecchi (*Giotto*, p. 102—103 și Offner (*Giotto, non-Giotto*, p. 260) atribuie crucea din Padova lui Giotto însuși, în timp ce Suida (*Aus dem Kreise Giottos*, „Belvedere“, 1924 (V), p. 126 și urm.), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 225 și urm.) și Weigelt (*Giotto*, p. 239—240) o atribuie școlii lui Giotto.

<sup>230</sup> Berenson (*Pitture italiane*, p. 202), Brandi (*La pittura riminese del Trecento*, 1935, p. XXI—XXII, 20—23, Salmi (*La mostra giottesca*, p. 361) și Cecchi (*Giotto*, p. 103) pun crucea din Rimini în legătură cu școala lui Giotto, în timp ce Coletti (*Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, p. 350—362, Gamba (*Osservazioni sull'arte di Giotto*, p. 271—285) și Longhi (*Giudizio sul Duecento*, p. 54) o atribuie maestrului însuși și o datează în primii ani ai secolului al XIV-lea (Longhi împinge datarea aproape de 1310). Oertel (*Giotto-Ausstellung in Florenz*, p. 232—233) apreciază foarte puțin crucea din Rimini în care vede mina unuia dintre discipolii lui Giotto, care lucrase la Rimini. Crucea din Rimini este o operă excepțională, dar nu poate fi considerată, totuși, ca aparținîndu-i lui Giotto însuși, Comp. Sinibaldi, *Il crocifisso del Tempio Malatestiano*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1941/42, (X), p. 291 și urm. Coletti mai atribuie lui Giotto și crucea din biserica Santa Felice din Florența, datată și ea la sfîrșitul secolului al XIII-lea (nu mai tîrziu de 1301). Această datare a lui Coletti, ca și datarea de către el a crucii din Rimini, mi se pare prea timpurie.

<sup>231</sup> Berenson, *Pitture italiane*, p. 201; Cecchi, *Giotto*, p. 103, pl. 145; Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, p. 271—285. Cecchi pune figura sfîntului franciscan în legătură cu polipticul lui Giotto, realizat pe la 1318 pentru capela Bardi.

<sup>232</sup> Mason Perkins, *Una tavola smarrita di Giotto*, „Rassegna d'Arte“, 1914 (XIV), p. 193 și urm.; Id., *Ancora del quadro del Giotto*, ibid. p. 243 și urm.; Sirén, *Giotto and Some of his Followers*, I, p. 76 și urm.; Suida, *Giottos Bild des Todes Marias im Kaiser-Friedrich-Museum*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1923 (XLIV), p. 126 și urm.; Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 326

224; Weigelt, *Giotto*, p. 104; Salmi, *La mostra giottesca*, „Emporium” 1937 (XLIII), p. 349 și urm. În afară de Rintelen, de Weigelt și de Offner, toți cercetătorii atribuie Adormirea de la Berlin lui Giotto însuși. Salmi o datează în jurul anului 1320.

<sup>223</sup> Mason Perkins, *Una opera ignorata di Giotto*, „Rassegna d'Arte”, 1918 (XVIII), p. 39; Rintelen, *Giotto und die Giotto. Apokryphen*, 2 Aufl., p. 224; Gamba, „Dedalo”, 1920, p. 102; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 162; Valentiner, *The Henry Goldman Collection*, New York, 1922, Nr. 1; Offner, „The Arts”, 1924 (V), p. 244; Weigelt, *Giotto*, p. 241—242; Mather, „Art Studies”, 1925 (III), p. 25; Longhi, *Progressi nella reintegrazione d'un polittico di Giotto*, „Devalo”, 1930, p. 285 și urm.; Gamba, *Giotto*, p. 10; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202—203; Cecchi, *Giotto*, p. 114—116; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Offner a fost primul care a considerat că sf. Ștefan și madona au aparținut aceluiași poliptic. Longhi l-a adăugat la acest poliptic și pe sf. Laurențiu și pe Ioan Evanghelistul. Urmîndu-l pe Horne, el a identificat acest poliptic cu icoana de altar realizată de Giotto pe la 1320 pentru Badia. Atribuirea tuturor acestor lucrări lui Giotto mi se pare nefondată. Aici avem o lucrare de-a elevului său, așa-numitul „Maestru al celor șase mici scene” a cărui mină Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 190), iar după el și Weigelt (*Giotto*, p. 242—243) au recunoscut-o pe drept cuvînt în *Madona* din colecția Goldman. Sirén (*Giotto and some of his Followers*, I, p. 268) și Handy („Burlington Magazine”, 1928, p. 284) au încercat să-l atribuie pe sf. Ștefan din Muzeul Horne lui Taddeo Gaddi, fapt infirmat în mod hotărît de stilul acestui tablou.

<sup>234</sup> Weigelt, *Giotto*, p. 242; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Polipticul are următoarea inscripție: op. Magistri Jocti D. Florentia. Salmi îl datează în anii treizeci.

<sup>235</sup> Weigelt, *Giotto*, p. 241; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Altarul din Santa Croce are inscripția: „Opus Magistri Jocti”, pe care A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p. 531) o consideră, fără suficiente temeluri, un adaos din secolul al XV-lea. Salmi datează altarul în anii treizeci și-l atribuie lui Giotto și discipolilor acestuia. Sirén, Venturi și Van Marle pun altarul din Santa Croce pe seama lui Taddeo Gaddi. În muzeul din Santa Croce se păstrează un poliptic (figura pînă la brîu a Mariei și patru figuri de sfinți) pe care Beenken (*Polyptych ascribed to Giotto*, „Burlington Magazine”, 1934 (LXVI) p. 99 și urm.) a încercat fără succes să-l atribuie creației lui Giotto din ultima sa fază. În realitate, avem aici



o lucrare de atelier realizată nu înainte de deceniul al treilea al secolului al XIV-lea. Oertel (*GiOTTO-Ausstellung in Florenz*, p. 233), stăpinit de mania unor datări prea timpurii situează acest altar în primii ani (sic!) ai secolului al XIV-lea și-l atribuie unui discipol al lui Giotto. Rezultă că la începutul secolului al XIV-lea Giotto avea discipoli care încă din acest timp lucrau în maniera sa!

<sup>236</sup> Weigelt, *GiOTTO*, p. 243; Cecchi, *GiOTTO*, p. 123—124.

<sup>237</sup> Comp. literatura indicată în nota 446.

<sup>238</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, III, p. 109—111 (în „Sämtliche Werke“, Stuttgart, 1928, XIV). În aprecierea generală a lui Giotto, Hegel este foarte aproape de Rumohr pe ale cărui idei le folosește pe larg.

<sup>239</sup> În acest sens sint caracteristice următoarele aserțiuni: „Wer sich aber an Werke GiOTTOS erinnert, findet im Gedächtnis weniger Körper als Seelenmotive und von den Ereignissen die Momente ihrer seelischen Spannung“ („Cine-și amintește de lucrările lui Giotto, acela nu are în memorie atât trupuri, cât motive spirituale și nu atât evenimente, cât momente de tensiune sufletească“. Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1926, p. 184); „Perhaps the distinguishing trait of Giotto's man is a deep humility of Spirit... The atmosphere is accordingly one of unwordliness; man stands detached from earthly things and interests“ („Poate trăsătura cea mai remarcabilă a omului pictat de Giotto este smerenja sufletului... Atmosfera corespunzătoare acestuia se deosebește prin caracterul ei nepămîntesc; omul este dat rupt de lucrurile și interesele pămîntești“. Offner, *GiOTTO, non-GiOTTO*, p. 261).

<sup>240</sup> Comp. Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 183; „Was also Giotto von den deutschen oder französischen Gotikern unterscheidet, ist nicht seine heimliche Renaissance, sondern seine offenkundige Nationalität“ („Ceea ce-l deosebește pe Giotto de artiștii gotici germani sau francezi nu este Renașterea lui disimulată, ci caracterul lui național viu exprimat“). O asemenea abordare a problemei dovedește lipsa totală de înțelegere a locului lui Giotto în istorie, arta acestuia fiind tratată ca o varietate națională a goticului și nimic mai mult. Pe Giotto îl consideră, de asemenea, Frey drept gotic (*Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929, p. 46 și urm.) Jantzen (*GiOTTO und der gotische Stil*, „Das Werk des Künstlers“, 1939/40 (1), p. 441 și urm.) și Salvini (vezi nota 241). Este absolut firesc ca în condițiile unei asemenea interpretări a artei lui Giotto, aceasta să-și piardă complet simburele realist pe care atât de precis l-au

sesizat toți oamenii Renașterii, începînd cu Boccaccio, Cennino Cennini și Filippo Villani și sfîrșind cu Vasari. Acest simbul realist n-a scăpat nici atenției lui Ruskin care a conferit o imensă importanță, în procesul formării stilului giottesco, studierii nemijlocite a naturii. Vezi Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, London, 1854.

<sup>241</sup> Pentru caracterizarea reformei promovate de Giotto, vezi cărțile lui Dvořák și Hetzer. Vezi Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, I, p. 13—43 și Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M., 1941. Ca exemplu de caracterizare absolut eronată a lui Giotto, vezi Salvini, *Medioevo e rinascimento nell'arte di Giotto*. „Civiltà Moderna“, 1935, p. 355—369. În acest articol, ca și în Cuvîntul său înainte la bibliografia despre Giotto, Salvini face tot posibilul spre a-l desprinde pe maestrul florentin de Renaștere. El îl tratează ca pe un artist pur medieval nu mai puțin depărtat, în abstractismul concepției sale, de natură decît bizantinii (sic!). După opinia lui Salvini, Giotto ridică natura în sfera supranaturalului în aceeași măsură ca și Dante. Făcînd din Giotto un reprezentant al „goticului florentin“, Salvini i-a rezervat prin aceasta un loc absolut greșit în istorie. Și cu toate că recunoaște la Giotto subiectivarea sentimentului religios, el localizează totuși în întregime acest proces în cadrul dezvoltării artei gotice. Concepția lui Salvini este dictată de opoziția sa față de punctul de vedere al autorilor vechi care vedeau în Giotto pe creatorul stilului naturalist-iluzionist. Dar oricît ar fi fost de naivă această interpretare, ea este totuși mai apropiată de adevăr decît concepția lui Salvini.

<sup>242</sup> Comp. Rio, *L'art chrétien*, Paris, 1861, p. 186—210. Despre simbolismul imaginilor lui Giotto primul care a vorbit a fost Coleridge. Vezi Salvini, *Giotto*, p. 74. Problema simbolismului lui Giotto este interpretată foarte bine de Alpatov care a izbutit să stabilească corespondențele simbolice dintre diferitele picturi ale Cappellei dell'Arena. Vezi: Alpatov, *Italienskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 152 și urm. Într-un mod mult mai primitiv pune problema Kugler care-l tratează pe Giotto ca pe un maestru de alegorii tipic. Vezi Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*, I, Berlin, 1837, p. 38—50.

<sup>243</sup> Ne sînt cunoscute numai două cazuri în care Giotto reproduce umbrele aruncate de figuri. Este vorba de frescele din capela Bardi, dintre care una zugrăvește Moartea Sf. Francisc, iar alta — Vedenia amîntă de fratele Augustin și de episcopul Guido d'Assisi. Probabil că umbrele din aceste lucrări au fost adăugate în secolul al XIX-lea de către restaurator.



<sup>244</sup> Petrarca, *Epist. de rebus familiaribus*, V, 17, Comp. testamentul lui Petrarca (Salvini, Giotto, p. 5): „Îi las moștenire cîrmuitorului Padovei (neavînd nimic altceva care să fie demn de el) tabloul care-mi aparține cu chipul preacuratei fecioara Maria; acest tablou — opera excelentului pictor Giotto — mi-a fost trimisă din Florența de către prietenul meu Michele Vanni. Despre frumusețea acestei lucrări oamenii care nu înțeleg nu-și pot face nici o idee, în schimb pe maeștrii artei îi ulmește“.

<sup>245</sup> Despre istoricul termenului de „Renaștere“ și despre esența acestei noțiuni, vezi Engels, *Dialektika prirodi*, Gospolitizdat, 1950, p. 1 și urm. (principala opinie despre epoca Renașterii). Vezi, de asemenea, A. N. Veselovski, *Vzgliad na epohu Vozrojdenia v Italii*, *Sobranie socinenii*, III, p. 559—571; Id., *Proti-vorecia italianskogo Vozrojdenia*, *Sobranie socinenii*, IV—1, p. 309—350; Korelin, *Cito takoe Vozrojdenie?* Culegerea „Ocerki italianskogo Vozrojdenia“ Moskva, 1910, p. 5—35;

Neumann, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, Berlin und Stuttgart, 1903; Goetz, *Mittelalter und Renaissance*, „Historische Zeitschrift“, 1907 (XCVIII); Brandi, *Das Werden der Renaissance*, Göttingen, 1910; Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1910, 594—646; Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, Leipzig, 1912; Burdach, *Über den Ursprung des Humanismus*, Deutsche Rundschau, 1914 (40), H. 5—7 (apărută în culegerea: *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin—Leipzig, 1926); Id., *Deutsche Renaissance*, 2 Aufl., Berlin, 1918; Borinski, *Die Weltwiedergeburtsidee in der neueren Zeit. I. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter*, Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1919; Weisbach, *Renaissance als Stilbegriff*, „Historische Zeitschrift“, 1919 (CXX); Troeltsch, *Renaissance und Reformation*, *Gesammelte Schriften*, IV, Tübingen, 1924; Burdach, *Dante und das Problem der Renaissance*, Deutsche Rundschau, 1924; Zabughin, *Storia del Rinascimento in Italia*, Milano, 1924; Cognasso, *L'essenza del Rinascimento*, Torino, 1928—1929; Heffele, *Zum Begriff der Renaissance*, *Historisches Jahrbuch*, 1929, 444—460; Arezio, *Rinascimento umanesimo, spirito moderno*, Nuova Antologia, 1° luglio, 1930; Huizinga, *Das Problem der Renaissance*, în culegerea „Wege der Kulturgeschichte“, München, 1930, 89—140; Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissancekunst*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1931 (III), 373—392; Jacob, *Changing Views of the Renaissance*, *History*, N.S., 1931 (XVI), N 63; Cantimori, *Sulla storia del concetto di Rinas-*

cimento, Annali di R. Scuola Normale Superiore di Pisa, s. 2-a, 1932 (I); Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur, 1932; Nordström, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, 1932; Gukovski, *K voprosu o suscinosti tak nazivaemogo „italianskogo Vozrojdenia“*, „Sbornik statei Akademii nauk SSSR k 50-letiu so dnia smerti K. Marksa“, Leningrad, 1933 p. 734—756; Chabod, *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni*, Bulletin of the International Committee of Historical Sciences, 1933; Belson, *Individualism as a Criterion of the Renaissance*, Journal of English and German Philology, 1933 (XXXII); Eppelsheimer, *Das Renaissance-Problem*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1933 (XI), p. 477; Weise, *Der doppelte Begriff der Renaissance*, ibid., p. 5; Weisbach, *Die klassische Ideologie*, ibid., p. 559; Neumann, *Ende des Mittelalters. Legende von der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance*, ibid., 1934 (XII); Id., *Ranke und Burckhardt und die Geltung des Begriffes Renaissance insbesondere für Deutschland*, Historische Zeitschrift, 1934, 485—596; Stadelmann, *Zum Problem der Renaissance*, Neue Jahrbücher, 1934 (X); Anagnine, *Il problema del Rinascimento*, Nuova Rivista Storica, 1934; Gukovski, *Sovetskaia literatura po italianskomu Vozrojdeniu*, „Istoriceski sbornik“, 1934, nr. 1 p. 193 și urm.; Burdach, *Die seelischen und geistigen Quellen der Renaissancebewegung*, Historische Zeitschrift, 1934 (CXLIX), p. 477—521; Bizilli, *La place de la Renaissance dans l'histoire de la civilisation*, Revue de la littérature comparée, 1934, p. 258—283; Siciliano, *Medioevo e Rinascimento*, Milano, 1936; Weise, *Vom Menschenideal und von den Modewörtern der Gotik und der Renaissance*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1936 (XIV), p. 171; Simone, *Le Moyen Age, la Renaissance et la critique*, Revue de la littérature comparée, 1938, p. 411; Anagnine, *Il concetto del Rinascimento*, Romana, Rivista degli istituti di cultura italiana all'estero, 1939, p. 298—320; Ferguson, *Humanist Views of the Renaissance*, The American Historical Review, 1939 (XLV), N 1; Simone, *La coscienza della Rinascita negli umanisti*, La Rinascita, 1940, p. 163—186; *L'essenza del Rinascimento secondo Ardengo Soffici*, ibid., 1941, p. 113—119; Occhini, *Medioevo e Rinascimento*, ibid., 1942, p. 3—46; Papini, *L'imitazione del Padre. Saggi sul Rinascimento*, Firenze, 1942; Panofsky, *Renaissance and Renascences*, Kenyon Review, 1944 (VI), p. 201—236; Weisinger, *The Self-Awareness of the Renaissance as a Criterion of the Renaissance*, Papers of the Michigan Academy, 1944 (XXIX), p. 561—567; Id., *The Renaissance Theory of the Reaction against the Middle Ages as a Cause*



of the Renaissance, *Speculum*, 1945 (XX), p. 461—467; Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie v trudah russkih ucionih XIX veka*, „Voprosi istorii“ 1945 nr. 5—6, p. 97—118. Ferguson, *The Renaissance*, New York, 1945; Guber, *Problema Renessansa*, „Ucenie zapiski Moskovskogo ordena Lenina gosudarstvennogo universiteta imeni Lomonossova“ ed. 126, 1947, p. 25; Bayens, *Begrip and Problem van de Renaissance*, Löwen, 1952; *Il Rinascimento*, *Significato e Limiti*, Atti del III Convegno Internazionale sul Rinascimento, Firenze, 1953; Durant, *The Renaissance. A History of Civilization in Italy*, New York, 1953; Bérence, *La Renaissance italienne*, Paris, 1954; Cantimori—Jacob, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa*, X congresso internazionale di scienze storiche vol. 4, Firenze, 1955 p. 307—363.

<sup>246</sup> Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 2 Aufl., Berlin—Leipzig, 1926, p. 39, 44—47. Toate faptele citate mai jos au fost luate de mine din cartea lui Burdach.

<sup>247</sup> Comp. lucrările lui Burdach citate în nota 245 Comp. de asemenea lucrarea lui despre Cola di Rienzo: Burdach, *Vom Mittelalter zu Reformation, Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, II Band, 1 Teil: *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, I Hälfte, Berlin, 1913, II Hälfte, 1928; 2 Teil: *Kritische Darstellung der Quellen zur Geschichte Rienzos*, 1928; 3 Teil: *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, 1912; 4 Teil, Anhang: *Urkundliche Quellen zur Geschichte des Cola di Rienzo*, 1912; 5 Teil: *Nachlese zu den Texten. Kommentar*, 1929; III Band, 1 Teil: *Der Ackermann aus Böhmen*, 1917.

Burdach, care a operat cu un bogat material, și-a concentrat în principal atenția asupra epocii ducento-ului și mai ales a trecento-ului, ceea ce decurgea logic din întreaga lui concepție asupra istoriei. El a atras atenția asupra marii importanțe pentru cultura din acest timp pe care au avut-o mișcările spirituale și revoluția lui Cola di Rienzo care a încercat să reînvie ideea despre măreția Romei antice. Dar Burdach a supraestimat în mod evident componenta religioasă a Renașterii când a pus semnul egalității între viața religioasă din trecento și Renaștere. Aici el a mers pe urmele lui Thode care l-a tratat pe sf. Francisc din Assisi ca pe un precursor al întregii culturi renascentiste. Abordând astfel problema, Burdach a împins în primul plan nu quattrocento-ul, ci trecento-ul, în comparație cu care, quattrocento-ul îi apare deja ca o epocă de declin întrucât în acest timp se observă, în adevăr, un declin al vieții religioase. Luând sursele Renașterii drept Renașterea însăși, Burdach a transferat implicit asupra acestora din urmă o serie de categorii pur medievale. Dacă ne

putem exprima așa, el a medievizat Renașterea făcînd din ea nu o temelie pentru elementul laic ce triumfă în secolul al XV-lea, ci pentru misticismul spiritualistilor. Exemplul pe care-l constituie Burdach arată clar că nu poate fi folosit termenul de „Renaștere” pentru un timp care constituie o tipică perioadă de trecere și care își are semnificația sa aparte. O critică amplă a opiniilor lui Burdach poate fi găsită în următoarele lucrări: Joachimsen, *Vom Mittelalter zur Reformation*, „Historische Vierteljahrsschrift”, 1921 (20), p. 426—472; Brandi, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus*, „Vorträge der Bibliothek Warburg”, 1925—1926 (V), Leipzig, 1928, p. 95—121; Baron, *Renaissance in Italien*, II, „Archiv für Kulturgeschichte”, 1931, (XXI), p. 234—239.

<sup>248</sup> Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, p. 49, 52, 102.

<sup>249</sup> Ibid., p. 52.

<sup>250</sup> La o serie de cercetători înclinați să descopere mai multe „protorenașteri” și „renașteri” în cultura medievală se constată tendința de a estompa granițele dintre Evul Mediu și Renaștere în care se reliefează cu predilecție nu noile ei trăsături, ci reminiscențele medievale. Acești cercetători judecă aproximativ în felul următor: dacă în evul mediu au existat deja „renașteri” bazate pe trezirea interesului față de Antichitate, atunci Renașterea din secolele XV—XVI nu reprezintă nimic principal nou în comparație cu epoca mai veche. Așa de pildă, cunoscutul cercetător american Kingsley Porter împinge izvoarele întregii arte europene noi spre „Renașterea” bizantină din secolul al X-lea: „Începutul artei noi coincide cu Renașterea bizantină a secolului al X-lea, în secolul al XI-lea, mișcarea renascentistă a cuprins întregul continent european”. După opinia lui Haskins (*The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927), Renașterea a apărut în secolul al XII-lea, în Franța. Bertoni (*Il Rinascimento del secolo XII*, „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences”, 1938, July, Nr. 40, p. 605—606) optează pentru lărgirea cadrului Renașterii, propunînd ca aceasta să înceapă deja cu secolul al XII-lea (*Rinascimento romanico*). Pe o poziție analoagă se situează Von den Steinen (*Die Renaissance des 12 Jahrhunderts*, p. 606—609), care remarcă în cultura secolului al XII-lea existența unor trăsături noi (interes față de natură și față de Antichitate, tendințe laice, cultul lui *ratio* ș.a.) Comp., de asemenea, Walsch, *Medieval Humanism*, New York, 1942. Desigur, nu se poate nega faptul că în cultura Evului Mediu și, în speță, în cultura secolului al XII-lea există o serie de curente înaintate. În secolul al XII-lea nu se poate

333 vorbi încă despre o nouă calitate a culturii; chiar



dacă în aceasta se observă unele adieri „protorenașcentiste” ele se înecă în masa generală a manifestărilor specific medievale, printre care elementul predominant rămâne cel bisericesc. Mă opresc numai în treacăt asupra uneia dintre ultimele încercări de a se face o clasificare „științifică” a epocii Renașterii. Această încercare a fost întreprinsă de Papini (*Cronologia del Rinascimento*, „La Rinascita”, 1939, febbraio). Papini propune ca începutul Renașterii să fie socotit anul 1304, anul de naștere al lui Petrarca, iar sfârșitul ei anul morții lui Michelangelo — 1564. Papini împarte Renașterea în trei epoci: 1304—1374 — epoca maturizării; 1374—1494 — epoca înnoirii, și 1494—1564 — epoca triumfului și a agoniei. Nemaivorbind de faptul că o asemenea clasificare este pur formală întrucât se bazează pe date alese arbitrar, ea nu ia în considerație profunde transformări din secolul al XIII-lea în cadrul căruia s-au cristalizat principalele premise ale Renașterii. Dacă introducem în această schemă de clasificare faza „maturizării”, aceasta ar trebui să cuprindă și a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

<sup>251</sup> Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, B. IV, 1 Teil; *Innere Antriebe, äussere Einwirkungen und politische Kultur*, Berlin, 1922.

<sup>252</sup> Kämpers, *Kaiser Friedrich II, der Wegbereiter der Renaissance*, Bielefeld und Leipzig, 1929, p. 41, 50.

<sup>253</sup> Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin, 1927.

<sup>254</sup> Ibid. p. 415.

<sup>255</sup> Comp. Von den Steinen, *Das Kaisertum Friedrichs II. Nach den Anschauungen seiner Staatsbriefe*, Berlin, 1922.

<sup>256</sup> Neumann, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, Berlin—Stuttgart, 1903, p. 7. Comp. remarcile juste ale lui Burdach despre personalitatea lui Friedrich II în cartea sa *Reformation, Renaissance, Humanismus* p. 130. Despre cultura de la curtea lui Friedrich II, vezi cartea lui De Stefano, *La cultura alla corte italiana di Federico II imperatore*, Palermo, 1938. Comp. de asemenea, Hashagen, *Über die ideengeschichtliche Stellung des Staufischen Zeitalters*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1931 (9), p. 350 și urm.

<sup>257</sup> Vezi: Hampe, *Kaiser Friedrich II in der Auffassung der Nachwelt*, Stuttgart, 1925. Comp. observațiile critice la această carte a lui Baron în articolul său „Renaissance in Italien” [Archiv für Kulturgeschichte”, 1930 (XXI), p. 124].

<sup>258</sup> Parțial acest lucru a fost nevoit să-l recunoască și Davidsohn în introducerea la a treia parte a volumului IV din lucrarea sa *Geschichte von Florenz. Kirchliches und geistiges Leben, Kunst, öffentliches*

und häusliches Dasein, Berlin, 1927: „Dem Rationalismus der Zeit Friedrichs II und Manfreds wäre wohl auch ohne den Umschwung der Geschicke keine sehr lange Herrschaft über die Geister beschieden gewesen. Zu stark wandte er sich an die Vornehmen, die Gebildeten, die Selbstdenkenden, es wohnte ihm zu viel orientalisch verneinende Nüchternheit inne, als dass er das italienische, zumal das toskanische Volk mit seinen Bedürfnissen der Phantasie, seiner Neigung zur Phantastik, dauernd hätte befriedigen können. Unendlich besser entsprach seinem Empfinden ein robuster Glaube, der das Leben bejahte, die Jenseitshoffnungen stärkte“ (Raționalismul epocii lui Friedrich II și a lui Manfred, chiar și fără schimbările [istorice n. V. L.] de destin, nu putea stăpîni multă vreme mințile oamenilor. El era legat prea strîns de cercurile aristocrației, cu oameni instruiți și liberucugetători, avea prea mult din luciditatea orientală pătrunsă de scepticism, pentru a fi putut să satisfacă multă vreme poporul toscan cu necesitățile fanteziei lui, cu înclinațiile lui spre fantastic. Necesităților sale îi răspundea mult mai bine credința puternică ce întărea speranțele în viața de apoi).

<sup>259</sup> Baron, *Renaissance in Italien*, „Archiv für Kulturgeschichte“, 1930 (XXI), p. 127—128.

<sup>260</sup> Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, p. 146 și urm.

<sup>261</sup> Vezi Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917; Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, p. 130—133; Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissance-Kunst*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1931 (III), p. 373—392; Salvini, *Giotto*, p. II—VIII, 3—24; Baron, *Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento*, „Historische Zeitschrift“, 1932, p. 5—20; Weinstein, *Istoriografija srednih vekov*, Moskva — Leningrad, 1940, p. 47 și urm.

<sup>262</sup> Villani, *Cronica*, libro X, cap. 12

<sup>263</sup> *Ottimo Commento della Divina Commedia*, ed. Torri, II, Pisa, 1828, p. 188. Dintre părerile contemporanilor despre Giotto se cuvine amintită cea a lui Antonio Pucci exprimată în „Centiloquio“ (canto 85), care, însă, nu conține nici o apreciere.

<sup>264</sup> Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5. Trad. lui Veselovski.

<sup>265</sup> Cennino, Cennini, *Kniga ob iskusstve ili traktat o živopisi*, trad. A. Lujetskaja, Moskva, 1933, p. 27. Traducerea mea este mai apropiată de stilul laconic al lui Cennini decât traducerea oarecum literaturizată a Lujetskai.

<sup>266</sup> Fillippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus*, p. 73—74 (citată din ediția: Frey, *Il libro di A. Billi*, Berlin, 1982).



<sup>267</sup> Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 17—18.

<sup>268</sup> Michele Savonarola, *De laudibus Patavii* (relativ la locul despre artiști, retipărit de Schlosser în „Quellenbuch zur Kunstgeschichte“, Nr. LIII).

<sup>269</sup> Cristoforo Landini, *Comento sopra la Comedia di Dante. Apologia: Florentini excellenti in pictura et sculptura*, p. 119 (citată după ediția: Frey, *Il Codice Magliabechiano*, Berlin, 1892, unde este retipărit tot pasajul referitor la artiști). Comentariul lui Landini a văzut lumina în 1481. Aici trebuie amintită și inscripția compusă de Angelo Poliziano și săpată în marmură sub bustul lui Giotto, în Santa Maria del Fiore:

Eu sînt acela prin care pictura-apusă văzut-a din  
nou lumina vieții.

Și-a căruî mină, iscusită a fost tot atît cît și-ușoară;  
De la canoanele artei din fire-am știut să nu mă  
abat

Și dat nu i-a fost nimănui să picteze mai mult sau  
mai bine ca mine.

Sau, poate, te miră acest minunat folșor în care  
răsună un clopot de bronz?

Tot eu sînt cel ce l-a socotit să se înalțe pînă la  
stele.

Sînt eu, Giotto, în sfîrșit. Au, oare, de ce-a trebuit  
să spun toate cîte le-am spus?

Singur el, numele acesta, va fi cît un cîntec pre-  
lung.\*

Giotto apare și la Poliziano ca un reformator al  
picturii.

<sup>270</sup> Volaterranus, *Anthropologia*, Roma, 1506 (lista artiștilor amintiți în această lucrare este reeditată la Müntz, în *Les arts à la cours des papes*, II, p. 304).

<sup>271</sup> Leonardo da Vinci, *Izbrannîe proizvedenia*, II, Moskva, Leningrad, 1935, p. 85.

<sup>272</sup> *Il libro di Antonio Billi*, ed. Frei, Berlin, 1892, p. 4—7.

<sup>273</sup> In *Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 49—54.

<sup>274</sup> Varchi, *Due lezioni sopra la pittura e scultura*, Firenze, 1549, p. 113 (cuvintele referitoare la Giotto sînt republicate de Cecchi în *Giotto*, p. 129—130). Ideea lui Varchi este anticipată parțial la Alberti (*Tri knighi o jivopisi — L. B. Alberti, Desiat knig o zodcestve*, II, Moskva, 1937, p. 50): „Este lăudată o corabie pictată la Roma, în care pictorul nostru toscan, Giotto, a pus unsprezece discipoli, cuprinși de groază la vederea unuia dintre însoțitorii lor care merge pe apă, fiindcă în acest tablou el a arătat cum fiecare, prin expresia chipului și prin gest, trădează în felul său emoția sufletească, astfel încît fiecare să aibă o poziție și mișcări proprii, deosebite de ale celorlalți.

\* Traducere de Ștefan Crudu.

<sup>275</sup> Gelli, *Vite d'Artisti*; p. 36—37 [citat după ediția lui Mancini în „Archivio Storico Italiano, serie V, 1896 (XVII)]

<sup>276</sup> Vasari — Frey, *Vite*, I, p. 216.

<sup>277</sup> Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissance-kunst*, p. 376.

<sup>278</sup> Ibid. p. 376. În cuvîntarea sa de la Wittenberg din 1518, Melanhton subînțelegea, prin „renascentia studia“, studierea limbii eline și a literaturii antice.

<sup>279</sup> Machiavelli, *Istorie fiorentine*, I, 31, ed. Fanfani e Passerini, p. 51. Despre „Roma rinată“, Machiavelli vorbește în legătură cu revoluția lui Cola din Riezo.

<sup>280</sup> Vasari-Frey, *Vite*, I p. 195—202.

<sup>281</sup> Ibid., p. 196.

<sup>282</sup> Ibid., p. 200—201.

<sup>283</sup> Ibid. p. 389.

<sup>284</sup> Ibid., p. 492.

<sup>285</sup> Ibid., p. 644.

<sup>286</sup> Ibid., p. 420. Trad. I. Verhovski.

<sup>287</sup> Vasari, *Jizn Giotto*, p. 126—127. Trad. I. Verhovski.

## NOTE

### LA EXCURSURI

<sup>288</sup> Următoarele fresce din Cappella dell'Arena: *Buna-vestire a Annei, Nașterea Maicii Domnului, Nunta din Cana, Cristos la Caiafa, Batjocorirea lui Cristos* și două imagini decorative redînd interioare acoperite cu boltă în cruce și cu candelabre suspendate de arcul triumfal. Fresca *Nașterea lui Ioan Botezătorul*, din capela Peruzzi. Frescele *Apariția Sf. Francisc în Arles, Inocențiu III proclamă statutul ordinului, Vedenia fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi*, toate în capela Bardi. Vezi Weigelt, Giotto, desenele 4, 8, 13, 22—23, 37, 52, 54, 125, 133, 136, 138.

<sup>289</sup> Următoarele fresce din Cappella dell'Arena: *Cîna cea de taină, Spălarea picioarelor, Coborîrea Sf. duh*, și fresca din capela Peruzzi, *Dansul Salomeei*, vezi Weigelt, Giotto, desenele 45, 47, 70, 126.

<sup>290</sup> Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, München, 1923, p. 625—626; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano, 1929, p. 31—33.

<sup>291</sup> Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, p. 771—772.

<sup>292</sup> Ibid., p. 769—770.

<sup>293</sup> Furtwängler — Reicholdt — Hauser, *Griechische Vasenmalerei*, III, p. 62; Hoppin, *A Handbook of Greek Blackfigured Vases*, Paris, 1924, p. 438—439. Pe crater este înfățișată înnebunirea lui Heracles.

<sup>294</sup> Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, „Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/1925“,



Leipzig, 1927, p. 307 desenul 3.

<sup>295</sup> Comp. interesantul articol al lui Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14 Jahrhunderts*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, II, H. 2, Berlin, 1913, p. 39—65; Id., *Die Entwicklung der Zentralperspektivischen Konstruktion in der europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des 15 Jahrhunderts*, „Forschungen und Fortschritte“, 1937 (13), 20 mai, Nr. 15.

<sup>296</sup> În ultimele decenii, o serie de cercetători (Bulle, Friend, Beyen) au luat atitudine în apărarea ideii potrivit căreia Antichitatea a cunoscut perspectiva cu un singur punct de întâlnire al tuturor liniilor și a avut chiar o teorie elaborată de ea asupra perspectivei centrale. Deosebit de energic apără această idee cercetătorul olandez Beyen. După opinia sa, construcțiile perspectivele cu un unic punct de fugă al liniilor, întâlnite în unele picturi murale romane aparținând stilului II (Casa dei Griffi — pe Palatin, Villa dei Misteri și Casa del Labirinto din Pompei, precum și villa Fanni Sinistor aproape de Boscoreale) sînt influențate de decorațiile de teatru grecești (de așa-zisa skenografia). Celebrele cuvinte din tratatul lui Vitruviu (*De architectura*, 1, 2, 2; VII, Praef. 11) sînt interpretate de Beyen drept bază teoretică pentru perspectiva centrală, el presupunînd că Vitruviu a folosit ca izvor pe Euclid sau pe vreun alt scriitor mai vechi în problemă de optică. Bulle consideră că Agatharh a fost primul care a rezolvat problema perspectivei centrale pe cale practică, iar Anaxagora și Democrit au fundamentat-o pentru prima oară în plan teoretic. Majoritatea cercetătorilor (inclusiv Kallab, Kern, Panofsky, Witing, Müller, Scheffer, Richter, Bunim ș.a.) neagă existența, la greci și la romani, a teoriei perspectivei centrale fundamentate matematic. După opinia acestora, artiștii Antichității realizau construcțiile lor perspectivele pe cale pur empirică fără să aibă o teorie corespunzătoare. Personal, înclin către acest punct de vedere pentru că, în caz contrar, ar fi greu de explicat o varietate atît de mare de construcții perspectivele în frescele pompeiene, unde, pe lângă cazurile rare de construcție perspectivală corectă, se întîlnesc sute de exemple de cea mai arbitrară folosire a perspectivei. Dacă grecii ar fi avut o teorie proprie elaborată a perspectivei centrale, ea ar fi fost, desigur, moștenită de romani și aceștia n-ar fi renunțat la ea cu dezinvoltura pe care o constatăm în picturile lor murale. În plus, nu trebuie scăpat din vedere că pînă și în exemplele de construcție corectă a perspectivei citate de Beyen, numai liniile aflate deasupra unghiului de vedere se întîlnesc într-un singur punct de fugă, în timp ce liniile aflate sub unghiul de vedere își au alt punct de fugă. În

felul acesta nu se poate vorbi nici aici despre un sistem unic, fundamentat științific, al perspectivei centrale atâta timp cât punctul de fugă al liniilor este dat doar pentru partea de sus a spațiului, zugrăvit de artist. În cursul prezentării ulterioare a dezvoltării interesului, au importanță nu construcțiile perspective care constituie în pictura antică rare excepții, ci acelea care sînt pentru ea mai tipice (adică ceea ce Kern numește *Teilungskonstruktion*). Despre perspectiva antică și despre scenografie vezi: Delbruck, *Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst*, Bonn, 1899; Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, p. 258—271; Bulle, *Untersuchungen an griechischen Theatern*, München, 1928, p. 215 și urm.; Id., *Eine Skenographie*, 9. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin und Leipzig, 1934; Id., *Ein Beitrag zur Kunst des Mikon und des Agatharchos*, *Archäologische EpheMERIS*, 1937, p. 473—482; Friend, *Portraits of Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, *Art Studies*, 1929 (VII), p. 15; Little, *Scaenographia*, *The Art Bulletin*, 1936 (XIX), p. 407—418; Id., *Perspective and Scene Painting*, *The Art Bulletin* 1937 (XIX), p. 487—495; Richter, *Perspective Ancient, Medieval and Renaissance*, *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Roma, 1937, p. 381—388; Id., *Two Athenian Jugs*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts*, 1939 (XXXIX), p. 231—232; Kern, *Das Jahreszeiten-Mosaik von Sentinum und die Skenographie bei Vitruv*, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 1938 (LIII), *Arch. Anz.*, p. 245—264; Beyen, *Die pompeyanische Wanddekoration (vom zweiten bis zum vierten Stil)*, I, Haag, 1938, p. 157 și urm.; Id., *Die antike Zentralperspektive*, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 1939 (LIV), *Arch. Anz.*, p. 47—52; Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, p. 20—37, 195—198.

<sup>297</sup> Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, p. 625, desenul 747.

<sup>298</sup> Ibid., p. 625 desenul 748; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, pl. XLVIII.

<sup>299</sup> Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, p. 625—626; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, p. 31—32, pl. XLIX—LI; Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig, 1929, p. 270—277, desenul 160, 161, 163.

<sup>300</sup> Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, p. 270: «der Raum tatsächlich von und an den Dingen zu zehren scheint».

<sup>301</sup> Hermann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, pl. 54; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, pl. LII; Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, p. 232, desenul



A doua redactare a aceleiași scene s-a păstrat în pictura murală din Casa del cinque Scheletti, la Pompei (Hermann, *ibid.*, pl. 55; Curtius, *ibid.*, desenul 136). Și aici construcția spațială a interiorului se distinge printr-o mare confuzie (nu se înțelege mai ales care este raportul dintre coloană și figura Penelopei).

<sup>302</sup> Cu analiza făcută de noi frescelor pompeiene în care sînt zugrăviți Ulise și Penelopa, coincide întru totul caracterizarea generală a picturii antice, făcută de Panofsky (*Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 269).

<sup>303</sup> Picturile pompeiene din Casa Vetti, în Macellum, în Casa della caccia antica, în termele din Stabiae (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 17, 106, 110, 115), pictura din Herculaneum, aflată în muzeul național din Neapole (Curtius, *ibid.*, desenul 111), pictura dispărută din Domus Aurea, la Roma (Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, pl. XXVIII).

<sup>304</sup> Frescele pompeiene din Casa del poeta tragic, din Casa di Apolline, în Macellum, din casa lui M. Epidius Sabinus (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 27, 100, 103, 104, 105, 109), din Palestre (Marconi, *La pittura dei romani*, Roma, 1929, desenele 122—123) din Casa di M. Lucretio (Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, p. XXI).

<sup>305</sup> Frescele pompeiene din Casa lui M. Lucretius Fronto (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 32, 33, 35) și din Casa lui Pinarius Cerialis Reg. III, 4 (Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin, 1934, pl. 4).

<sup>306</sup> Este interesant de remarcat că în frescele din Dura Europos (scena aducerii jertfei) pictate pe la anul 75 e.n., pavimentul este redat în racursi (vezi Cumont, *Fouilles de Doura Europos* (1922—1923), Paris, 1926, p. 77, pl. XLV. Cumont observă just că „par une gaucherie de l'artiste, les chapiteaux empiètent sur le pavement du registre supérieur, au lieu de la soutenir, en sorte qu'à première vue on prendait ce pavement pour un plafond divisé en caissons“ („Din cauza stîngăciei artistului, capitellurile întretaie pavimentul registrului superior în loc să-l susțină, așa încît, la prima vedere, pavimentul este luat drept un plafon casetat“).

<sup>307</sup> P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, Paris, 1897; Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg, 1929, p. 11, 56, desenul 32; Woodruff, *The Physiologus of Bern*, „The Art Bulletin“, 1930, desenul 12.

<sup>308</sup> Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, 2 Aufl, Freiburg in Bresgau, 1924, (I), p. 5.

<sup>309</sup> Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 1901, p. 214.

<sup>310</sup> Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, p. 85—86.

<sup>311</sup> Galassi, *Roma o Bisanzio, I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, Roma, 1929, p. 37—38, pl. XV; Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, I, Paris, 1932, p. 84—86, pl. 136.

<sup>312</sup> Diehl-Le Tourneau — Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1916, p. 25—31, pl. I—II; Peirce et Tyler, *L'Art byzantin*, I, pl. 135.

<sup>313</sup> Comp. Ainalov, *Ellinisticeskie osnovi vizantiiskogo iskusstva*, S.-Petersburg, 1900, p. 146—154.

<sup>314</sup> Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, p. 60, pl. 73.

<sup>315</sup> Hartel und Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien, 1895, p. 147, 150, pl. VI, XLV. Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 309—310.

<sup>316</sup> Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, pl. 109. Redin (*Mozaiki ravennskih cerkvei*, S.-Petersburg, 1896, p. 160), observă pe bună dreptate că „Justinian n-a ajuns încă la templu — o dovedește stemma de deasupra — ci s-a oprit în nartex.

<sup>317</sup> Această boltă casetată trebuie reconstituită aproximativ în forma în care ea figurează în fresca pompeiană din termele de la Stabia (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenul 115) și în miniatura din Virgilele de la Vatican (Visul lui Eneea). Comp. Soper III, *The Brescia Casket. A Problem in Late Antique Perspective*, „American Journal of Archaeology”, 1943, p. 278—290.

<sup>318</sup> Miniaturile Evangheliarului din mănăstirea Stavronikita de la Athos (43, fol. 12 v și 13 — evangheliștii Luca și Ioan; vezi: Firend, *The Portrait of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, „Art Studies”, 1927, p. 134—135, pl. VIII; Weitzmann, *Die byzantinische Buchmaleri des 9 und 10 Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 23, pl. XXX); miniaturile Menologului lui Vasile II, de la Vatican [gr. 1613, fol. 73, 74, 88, 116, 123, 124, 192, 197, 226, 263; vezi: *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. gr. 1613)]; mozaicurile din primul pătrar al secolului al XIII-lea din catedrala din Monreale (*Loth și trei ingeri*; *Încredințarea lui Toma*, *Cina cea de taină*; foto Allinari 33247, 33287, 33284); miniatura bulgară de la jumătatea secolului al XIV-lea din Psaltirea Tomicev, aflată în Muzeul de istorie din Moscova (fol. 36 — *Impărțirea hainelor*). În Menologul de la Vatican pe fol. 279 sînt înfățișați mucenicii din Nicomedia, arși în biserică; figurile lor pînă la brîu se văd prin arcatura deschisă în afară. Această miniatură ar putea fi tratată ca imaginea unui interior dacă biserica n-ar fi închisă din față de un perete. Ceva în genul unui interior găsim și într-una din miniaturile (fol. 170) codexului parizian al lui Grigore din Nazians (gr. 510); loja pe care stă fiica lui Iair se află într-un mic edificiu cubic, al cărui „interior” este tratat absolut convențional și plat,



deși loja este amplasată pe diagonală, iar dincolo de ea se vede figura unei slujnice. Tot aici trebuie amintit și despre înfărcările miniaturistilor bizantini de a reda plafoanele căsetate în racursi (Cod. Paris, gr. 139, fol. 5 v. 136 v). Este interesant de observat că toate exemplele de înțelegere spațială a arhitecturii, menționate mai sus, aparțin secolelor IX—X, fiind în pictura bizantină a fost deosebit de puternică influența antică și fiind s-a practicat pe scară mare copierea vechilor manuscrise. Vezi: Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI-e au XIV-e siècle*, Paris, 1929, pl. XXXVI, V, VIII.

<sup>319</sup> Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. IV.

<sup>320</sup> Ibid., pl. XVIII; Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei, I, Die Karolingische Buchmalerei*, München, pl. 32, 33, 34.

<sup>321</sup> Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 56, desenul 15; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XLIV; Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 311, desenul 15. Biblia londoneză provine din Moutier-Grandval.

<sup>322</sup> Imaginea pereților laterali în racursi se poate întâlni, de asemenea, în așa-numitul „Codex de Witikind“ (Bibl. roy., theol. lat. fol. 1) în biblioteca din Berlin, realizat la sfârșitul secolului al X-ea. Aici pe fol. 14 V., este înfățișat evanghelistul Matei stînd pe fundalul unui „interior“ lipsit de acoperiș. Vezi: Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XXV..

<sup>323</sup> Stollreither, *Bildnisse des IX—XVIII Jahrhunderts aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 1928, pl. 5.

<sup>324</sup> Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. CXV.

<sup>325</sup> Un exemplu foarte timpuriu (jumătatea secolului al IX-lea) din acest tip de imagine poate fi întâlnit în prima biblie a lui Carol cel Pleșuv, în Biblioteca națională din Paris (lat. 1, fol. 386 v.). Vezi: Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. L.

<sup>326</sup> Așa-numitul Evangheliar al lui Otto III, aflat în Biblioteca din München (lat. 4453, fol. 30 v. și 60 v.; vezi Leidinger, *Miniaturen Kaiser Ottos III*, München, pl. 19 și 23); Evangheliarul din anii 1050—1056, aflat în Biblioteca universitară din Upsala (din Echternach, fol. 4; vezi Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei, II. Die ottonische Buchmalerei*, pl. 64); Evanghelia din secolul al XI-lea, aflată în Biblioteca mănăstirească (Stiftsbibliothek) sf. Petru din Salzburg (Cod. a.x. 6, fol. 135, 178 v., 181 v.; vezi Swarzenski, *Die Salzburger Malerei. Tafelband*, Leipzig, 1908, pl. XVII, desenele 53, 55, 56) și multe altele.

<sup>327</sup> Aceste fundaluri ornamentale se mențin neobișnuit de mult timp (pînă la începutul secolului al XV-lea) în miniatura gotică conviețuind pașnic cu figurile și edificiile naturalist tratate ce se profilează pe ele. Vezi Martin, *La miniature française du XIII au XV-e siècle*, Paris et Bruxelles, 1923, pl. 57, 59, 75, 80, 84, 86, 88.

<sup>328</sup> Exemple deosebit de caracteristice în lucrarea: Martin, *ibid.*, pl. 18, 23, 31, 43.

<sup>329</sup> Comp. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, culegerea de articole *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 84—95; Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“* p. 275—277; 312; Grinnel, *The theoretical Attitude towards Space in the Middle Ages*, „*Speculum*“, 1946 (XXI) p. 141 și urm.

<sup>330</sup> Dvořák, *ibid.*, p. 84.

<sup>331</sup> Nici Dvořák, nici Panofsky nu descoperă acea trăsătură comună ce stă la baza înțelegerii spațiului atît de către pictorii gotici, cît și de către sculptorii gotici. De aceea, la ei apare, deși se străduiesc din răputeri să evite acest lucru, o adevărată prăpastie între pictura și sculptura gotică. În realitate, pictura și sculptura dau dovadă de aceeași dinamică percepere a spațiului care se observă și în arhitectura gotică cu impetuoasa ei desfășurare spațială în profunzime și în sus.

<sup>332</sup> Comp. analiza acestui fenomen la Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 276.

<sup>333</sup> Comp. Panofsky, *ibid.*, p. 277. În cazurile cînd miniaturistii gotici zugrăvesc interioare terminate cu acoperiș, el le tratează, ca și artiștii romanici, absolut plat, redînd numai acoperișul în racursi. Vezi Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle de France*, London, 1905, pl. XV, desenul 31.

<sup>334</sup> Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 277; Lasareff, *The mosaics of Cefalù*, „*Art Bulletin*“, 1935 (XVII) p. 222.

<sup>335</sup> La mozaicurile cupolei, care nu erau încă terminate în anul 1301, s-a lucrat, cum o dovedesc o serie de documente, în anii 1271, 1272, 1281 și în 1288.

<sup>336</sup> Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 277, 313.

<sup>337</sup> Greșeala fundamentală a lui Panofsky constă în aceea că el n-a acordat nici o atenție (dacă nu se consideră scurta mențiune a mozaicurilor din Santa Maria Maggiore) artel romane, înlocuind-o pe aceasta cu acea „manieră greacă” antagonistă stilistic picturii romane.

<sup>338</sup> Kern care s-a ocupat în mod special de problema perspectivei în pictura Italiană din secolele XIII—



XIV, a trecut sub tăcere, ca și Panofsky, nu numai mozaicul lui Cavallini, dar și întregul grup de monumente romane. În cartea lui Bunim, rolul lui Cavallini și al artiștilor romani în general este, de asemenea, mult subestimat. Vezi Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, p. 131—133. Disertația lui Horb [*Das Innenraumbild des späten Mittelalters* (Zürich, f. a.)], mi-a rămas înaccessibilă.

<sup>339</sup> Mozaicurile lui Torriti au fost realizate în anul 1295.

<sup>340</sup> Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Male-reien*, IV, pl. 276. Wilpert datează fresca din Santa Maria Maggiore în anii 1288—1292 și o atribuie lui Torriti și lui Camerino, în timp ce Toesca (*La pittura fiorentina del Trecento*, Verona, 1929, p. 13) și Cecchi (*Giotto*, Milano, 1937, p. 6—9) văd aici mîna tinăru-lui Giotto, iar Mather (*The Isaac Master*, Princeton, 1932, p. 20) vede mîna lui Gaddo Gaddi. Salmi (*Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte“, 1937 (XIX), p. 193—220) atribuie fresca „Maestrului lui Isaac“. Busuiocanu (*Pietro Cavallini e la pittura romana*, „Ephemeris Dacoromana“, 1925, III, p. 268) datează fresca în anii 1272—1273, ceea ce mi se pare prea timpuriu. Comp. Toesca, *Gli antichi affreschi di Santa Maria Maggiore*, „L'Arte“, 1904, p. 312; Colasanti, *Scoperta di antichi affreschi in Santa Maria Maggiore*, „La Tribuna“, 1904, luglio; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 127—129; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 476—479; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 121.

<sup>341</sup> Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Male-reien*, II, p. 966, desenul 459. Wilpert datează această frescă în epoca lui Bonifaciu (1294—1303).

<sup>342</sup> Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 347; De Rossi, *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, Roma, 1876—1894, pl. XXXII; Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, 1875, p. 363; Frey în „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1885 (VII), p. 116; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 109—110; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 493; Mathes, *The Isaac Master*, p. 26—35; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 131; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung*, Berlin, 1932, p. 124—127. Schmarsow atribuie mozaicurile din partea inferioară a fațadei de la Santa Maria Maggiore lui Rusuti; Cavalcaselle, Frey, Van Marle și Mather — lui Gaddo Gaddi. Nu încape nici o îndoială că registrul superior al mozaicurilor (cu imaginea lui Cristos pe tron înconjurat de îngeri și sfinți) realizată de Rusuti se deosebește mult, prin stilul ei mai conservator, de registrul inferior

unde figurează scene din legenda construirii bisericii Santa Maria Maggiore. Această deosebire stilistică vine mai degrabă să întărească mărturia lui Vasari despre faptul că Gaddo Gaddi a ajutat pe la anul 1308 la terminarea unora dintre scenele decoratiei în mozaic a fațadei. Faptul nu justifică, însă, luarea acestor mozaicuri care au suferit mult în cursul restaurării, drept punct de plecare în reconstituirea operei lui Gaddo Gaddi.

<sup>343</sup> Van Marle, *Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio, cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini*, „Bollettino d'Arte”, 1927, luglio, p. 3—30, desenele 11—12; Matthiae, *Lavori della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria in Vescovio*, „Bollettino d'Arte”, 1934, agosto, p. 86—94; Mather, *The Isaac Master*, p. 21; Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel in Vatikan*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana”, 1938 (II), p. 366—387. Van Marle datează frescele în anii 1275—1280, o datare ce mi se pare prea timpurie. Frescele au fost realizate nu înainte de sfârșitul anilor 90 ai secolului al XIII-lea, și aparțin nu unui precursor, ci unui succesor al lui Cavallini. Din cât îmi dau seama, acest punct de vedere este împărtășit și de Berenson. Vezi Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 122.

<sup>344</sup> Nicholson, *The Roman School at Assisi*, „Art Bulletin” 1930 (XII), desenele 16, 21 și 23. Nunta din Cana a fost atribuită fie școlii lui Cimabue (Thode, Van Marle, Berenson), fie lui Cavallini (Strzygowski), fie lui Torriti (Zimmermann, A. Venturi, Supino, Kleinschmidt), iar *Esau în fața lui Isaac și Iacov în fața lui Isaac* — fie lui Giotto (Thode, Wulf, Toesca, Berenson), fie lui Cavallini (Strzygowski, A. Venturi, Supino, Van Marle, Kleinschmidt), fie așa-numitului „Maestru al lui Isaac” (Nicholson), fie lui Gaddo Gaddi (Mather). Momentul cel mai probabil al realizării frescelor este jumătatea anilor 90 ai secolului al XIII-lea.

<sup>345</sup> Este interesant de observat că în fresca din Assisi *Pogorirea sf. Duh*, în planul doi se vede o clădire cu trei bolți casetate de același tip care figurează și în frescele de la Santa Maria Maggiore (friza din mici nișe) și în mozaicurile lui Cavallini, din Santa Maria in Trastevere (tronul în *Bunavestire*) și în ale lui Torriti din Santa Maria Maggiore (tronul în scena *Bunavestire*). Această analogie indică o dată în plus originea romană a stilului celor mai avansate picturi murale din biserică superioară San Francesco.

<sup>346</sup> Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Wien, 1918.

<sup>347</sup> Garber, *ibid.*, p. 10, desenul 13.



<sup>348</sup> *Încredințarea lui Toma și Cina cea de taină* (foto Alinari 33678). Picturile murale din Santa Maria di Donna Regina au fost realizate curînd după anul 1308.

<sup>349</sup> Weigelt, Giotto, desenele 144—148, 152, 154, 157, 158. Ciclul Sf. Francisc are un ancadrament arhitectural format din coloane răsucite pe care se sprijină plafoane casetate și console. Consolele sînt amplasate după principiul Teilungs-Konstruktion, ceea ce indică, o dată în plus, Roma ca sursă a acestei arte. Vezi Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 43, desenul 2.

<sup>350</sup> Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, desenul 160. Fotografii Brogi 22014, 22015.

<sup>351</sup> Weigelt, Duccio di Buoninsegna, Leipzig, 1911, p. 19, 24, 25, 26, 29, 31, 33, 41 (*Nunta din Cana, Spălarea picioarelor, Cina cea de taină, Plecarea lui Cristos, Cristos în fața lui Ana, Cristos în fața lui Caiafa, Batjocorirea lui Cristos, Cristos în fața lui Irod, Îngerul aducînd Mariei ramura de curmal și vestindu-i apropierea morții*). Nu există nici o îndolală că interioarele lui Duccio au apărut sub influența artei romano-florentine.

<sup>352</sup> Despre perspectiva lui Duccio, vezi Kallab, *Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Kunstsammlungen“, 1900 (XXI), p. 35—37; Weigelt, Duccio di Buoninsegna, p. 53—55; Kern, *Perspektive und Bildarchitekturen bei Jan van Eyck*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1912, p. 61—62; Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, p. 278—279, 314; Bunim, *Space in Medieval Painting...*, p. 136—139. Panofsky caracterizează just perspectiva în opera lui Duccio, în felul următor: „Es ist also zunächst nur die perspektivische Vereinheitlichung einer «Partialebene», noch nicht aber die perspektivische Vereinheitlichung einer Gesamtebene, geschweige denn die perspektivische Vereinheitlichung des ganzen Raumes erreicht“ („Aceasta este doar o unificare perspectivală a unei suprafețe plane parțiale, și nu o unificare perspectivală a unei suprafețe plane generale, și cu atît mai puțin o unificare perspectivală a întregului spațiu“).

<sup>353</sup> Despre perspectiva la Giotto, vezi: Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., 76—77; 90; Kern, *Die Anfänge der Zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 49—50; Weigelt, Giotto, p. XXVIII—XXIX—XXXI—XXXV; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 171—172; Bunim, *Space in Medieval Painting...*, p. 139—143. Giotto redă interioarele fie dintr-un unghi de vedere lateral, fie dintr-unul central. În al doilea caz, el dă dovadă de o minu-

nată îndemnare în realizarea în racursi a plafo-  
nului ale cărui linii produc totdeauna impresia că  
au un unic punct de întâlnire. Fără a avea cunoștințe  
teoretice în domeniul perspectivei, Giotto a știut, totuși,  
să creeze efectul spațial necesar, de ajutor fiindu-i  
în acest sens talentul său de anima și a ritma su-  
prafața plană.

<sup>354</sup> Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“* p. 276.

<sup>355</sup> Ibid., p. 277.

<sup>356</sup> Imaginile de interioare din trecento au exer-  
citat, fără îndoială, influență asupra miniaturistilor  
francezi, Jean Pucelle fiind unul dintre primii care  
a folosit prototipurile italiene. Vezi lucrarea sa „Bré-  
viaire de Belleville“ (Paris, Biblioteca națională lat.  
10483), realizată înainte de anul 1343, și „Orele“  
din colecția Rotschild (Delisle, *Les heures dites de  
Pucelle*, Paris, 1910, fol. 16). Comp. Vitzthum, *Die  
Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907, p. 184, pl.  
XXXVIII și Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische  
Form“*, p. 315.

<sup>357</sup> Este extrem de important de știut de unde a  
împrumutat Giotto forma interioarelor sale. Folosirea  
de către el a tradiției antice nu exclude posibilitatea  
ca el să fi putut primi impulsuri în sensul respectiv  
și de la edificiile arhitectonice contemporane cu el.  
De la școala romană el a învățat să redea interiorul  
adică să-l construiască în perspectivă. Dar imediat  
ce și-a însușit această artă, atenția lui trebuie să fi  
fost captată de interioarele reale. După părerea mea,  
aceste interioare n-au fost încăperile de locuit, ci  
decorurile pentru dramele bisericești (așa-zisa *lauda  
drammatica umbra*) care căpătase o largă răspîndire  
în Italia secolului al XIII-lea. Așa cum a demon-  
strat Gallante Garrone (*L'apparato scenico del dramma  
sacre in Italia*, Torini, 1935), aceste laude se desfă-  
șurau pe fundalul unor decoruri primitive, între  
care „interioarele“, adică, niște mari cutii fără pe-  
rețele din față trebuie să fi găsit, fără îndoială, în-  
trebuințare. Probabil că sub influența acestui tip de  
decorații a creat Giotto, ca și alți pictori contempo-  
rani cu el (inclusiv Duccio), imaginile de interioare  
în care se află totdeauna un element de convențio-  
nalism, ceva care le face să se asemene unor con-  
strucții ușoare din scindură și pînză. Comp. Bunim,  
*Space in Medieval Painting...* p. 137 și Cohen, *In-  
fluence of the Mysteries on Art in the Middle Ages*,  
„Gazette des Beaux Arts“, 1943, décembre, p. 327—  
342.

<sup>358</sup> Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*,  
1 und 2 Aufl. Nu poți decât să fii ulmit de totala  
lipsă de înțelegere pe care cartea lui Rintelen a în-  
tîlnit-o din partea lui Toesca (Cimabue, „Enciclopedia



Italiana", X, p. 245—246) și a lui Longhi (*Progressi nella reintegrazione d'un polittico di Giotto*, „Dedalo", 1930, ottobre, p. 291). Toesca scrie: „Sta da un lato, con apparenza più strettamente scientifica, ma con tutti i difetti originali dall'applicazione rigide di un metodo scolastico (sic!), la dottrina — ribadita dal Rintelen, accettata dal Carrà, ripetuta da Weigelt — che vuol riconoscere a Giotto soltanto le opere identiche in ogni qualità ai certissimi suoi affreschi nell'Arena di Padova; dall'altro lato si oppone una concezione più larga del problema critico..." („avem o doctrină în aparență pur științifică, dar subminată de toate tarele ce decurg din folosirea extrem de rigoristă a metodelor scolastice, o doctrină stabilită de Rintelen, preluată de Carrà și dezvoltată de Weigelt: potrivit acestei doctrine, lui Giotto i se atribuie numai opere identice, sub toate aspectele, cu frescele sale cele mai certe din Basilica padovană dell'Arena. Acestei păreri i se opune o concepție mai largă a problemei de critică..."). Totul în aceste cuvinte ale lui Toesca iscă o mare nedumerire: și caracterizarea metodelor lui Rintelen ca scolastică și punerea pe aceeași linie a unor cercetători serioși ca Rintelen și Weigelt cu un compiler fără personalitate cum era Carrà, și estomparea necesității abordării critice a problemei, o asemenea abordare la care însuși Toesca nu se putea ridica. Nu acordă o mai mare atenție cărții lui Rintelen nici Longhi, când scrie următoarele: „... per il terrore di quelle colonne d'Ercole, dirizzate dal compianto Rintelen con molta buona fede, ma con altrettanto bigottismo, sulla piazza dell'Arena" („terorizați de acele coloane ale lui Hercule pe care, demn de compătimire, Rintelen le-a înălțat cu bună știință, dar pe de altă parte și cu bigotism, în piața dell'Arena). Pentru noi, cartea lui Rintelen, în ciuda unor substanțiale neajunsuri, rămâne una dintre cele mai convingătoare interpretări ale artei lui Giotto. Și dacă Giotto începe în ultima vreme să fie din nou acoperit de lucrări „autentice" atribuite lui fără suficiente temeiuri, acestea sînt în stare numai să-i denatureze chipul pe care atît de clar i l-a conturat Rintelen (Comp. aprecierea foarte judicioasă făcută cărții lui Rintelen de către Mason Perkins (*Giotto and Assist*, „Burlington Magazine", 1939, August, p. 84—85).

<sup>359</sup> Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin, 1827.

<sup>360</sup> Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlin, 1882; 2 Aufl., Berlin, 1904.

<sup>361</sup> Comp. Weigelt, *Giotto*, p. L: „Je weiter wir in der Erforschung der Malerei des 13 Jahrhunderts kommen, um so mehr wird sich Zeigen, dass Giotto nicht der Maler der Franz-Legende sein kann. Man muss sich von der Vorstellung befreien, als sei dies

Jahrhundert in seiner Künstlerischen Entwicklung arm an Talenten Gewesen, und man soll sich erinnern, dass das Erhaltene nur Trümmer sind. Deshalb tut man gut, nicht auf wenige bedeutende Namen zurückführen zu wollen, was uns vom Schaffen so vieler in Bruchstücken übrigblieb" („Cu cît înaintăm mai mult în studierea picturii secolului al XIII-lea, cu atît devine mai evident că Giotto n-a putut fi pictorul legendei sf. Francis. Trebuie să se renunțe la concepția potrivit căreia acest secol a fost sărac în talente în cursul dezvoltării sale artistice, și trebuie ținut totdeauna seamă că ceea ce a ajuns pînă la noi reprezintă doar niște ruine disparate. De aceea e mai bine să nu se pună pe seama cîtorva nume mai importante ceea ce s-a păstrat din creația multor maeștri în fragmente întimplătoare").

<sup>362</sup> Impotriva supraestimării influenței exercitate de Giotto asupra picturii din trecento-ul timpuriu la pe drept atitudine Offner (*A great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 92): As I have already said, the tendency to attribute to Giotto all the influence in the early Florentine Trecento is deep and lasting within the tradition of criticism" („Cum am remarcat deja, tendința de a i se atribui lui Giotto o influență atotacaparatoare în trecento-ul florentin timpuriu s-a înrădăcinat adînc în tradițiile criticii").

<sup>363</sup> Offner (*A great Madonna by the Cecilia Master*, p. 92, 103) a fost primul care a subliniat dependența strînsă a Maestrului sf. Cecilia de Cavallini. Comp. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, Sec. III. vol. I, 1931.

<sup>364</sup> Despre școala din Rimini, vezi volumul II (al lucrării de față) p. 352.

<sup>365</sup> Vasari (Vasari-Milanesi, *Vite* I p. 370) plasează nașterea lui Giotto spre anul 1276, iar Pucci, în al său „Centiloquio" (canto 85) — spre anul 1266 („Nel trentasei siccome placque a Dio, Giotto mori d'età di LXX anni" — „În al treizeci și șaptelea an, potrivit voinței lui Dumnezeu, Giotto a murit la șaptezeci de ani de la naștere"). Mărturia lui Pucci, contemporan cu Giotto, ar putea pretinde la verosimilitate completă dacă n-am avea declarația lui Benvenuto da Imola (m. 1390) care afirmă categoric că Giotto a pictat Cappella dell'Arena (1303—1306) la o vîrstă tînră („adhuc satis invenis"; vezi Muratori, *Antiq. Ital.* I., col. 1186). De aceea, eu sînt înclinat, pornind de asemenea de la caracteristica generală a artei lui Giotto, să iau ca dată de naștere a pictorului florentin, anul 1276, avansat de Vasari. Același punct de vedere este împărtășit de Rintelen (*Giotto und die Giotto Apokryphen*, p. 50, 277—278 și de Weigelt (*Giotto*, p. XI). Majoritatea cercetătorilor (inclusiv Berenson, Van Marle, Supino, Toesca, Longhi) consideră data avansată de Pucci mai plauzibilă.



<sup>366</sup> Cennino Cennini, *Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg, Wien, 1888, p. 46—47.

<sup>367</sup> Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, 1739, II, p. 71, Comp. remarcile lui Offner (Giotto, non-Giotto, p. 259—260, care atrage, de asemenea, atenția asupra necesității de a se ține seama, pe de o parte, de consecvență, iar pe de alta, de gradualitatea evoluției lui Giotto.

<sup>368</sup> Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 370—372.

<sup>369</sup> Vasari, *Vite*, I, herausgegeben von Karl Frey, München, 1911, p. 328; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 263—275; Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 120—137, 144—148, 150; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I—II Medioevo, II, p. 1001—1003, 1039—1040; Salmi, *I mosaici del „Bel San Giovanni“ e la pittura del secolo XIII a Firenze*, „Dedalo“, 1931 (XI), p. 543—570; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*, p. 95—96; 111—113; Weinberger, *Thirteenth Century Frescoes at Montepiano*, „Art in America“, 1933, April; De Witt, *Mosaici del Battistero di Firenze*, I. *Le storie di S. Giovanni Battista*, II. *Le storie di N. S. Gesù Cristo*, Firenze, 1954—1955. O serie de documente atestă că la mozaicurile din cupolă s-a lucrat în anii 1271, 1272, 1281 și 1288. Ceea ce nu exclude însă posibilitatea ca unele mozaicuri din cupolă să fi fost realizate mai devreme, și anume acelea care trădează o apropiere stilistică mai mare cu mozaicurile din nișa altarului. Mozaicurile Baptisteriului, foarte importante pentru studierea picturii de sevalet contemporane lor, își așteaptă încă cercetătorul. Fără îndoială, aici a lucrat un mare atelier din care a ieșit nu numai Cimabue, ci și alți maeștri din ducento. Majoritatea istoricilor de artă fac o greșală din punct de vedere principal când tratează mozaicul Baptisteriului ca pe un monument de stil pur bizantin.

<sup>370</sup> Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, 1912, p. 12; A. Venturi, *Di un dipinto di Megliore Toscano nella Galleria di Parma*, „L'Arte“, 1910, p. 304; Richter, *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, „Burlington Magazine“, 1930 (LVII), p. 223—236; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, I, „Burlington Magazine“, 1933 (LXIII), p. 79—80.

<sup>371</sup> Castelfranco, *Restauri e scoperte d'affreschi. Il pittore Corso*, „Bollettino d'Arte“, 1935, gennaio, p. 322—334.

<sup>372</sup> Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert* p. 264—275; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 348; Offner, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, p. 350

11—14; Richter, *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, p. 235—236; Rowland, *Notes on the Magdalen Master*, „Art in America”, 1931, April, p. 125; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 101—105.

<sup>373</sup> Nicholson, *Cimabue* (cu o bibliografie amănunțită); d'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 132—144; Salvini, *Cimabue*, Firenze, 1932.

<sup>374</sup> Perkins, „Rassegna d'Arte”, 1916, p. 121; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 1041; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 302; Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, p. 293—294, desenul 110; Weigelt, *Die sienesische Malerei des XIV Jahrhunderts*, Firenze—München, 1930, p. 5, 64—65; Offner, *Giotto, non-Giotto*, p. 80; Sanpaulesi, „Bollettino d'Arte”, 1935, aprilie, p. 470—474; Berenson, *Pitture italiane*, p. 285. Perkins, Toesca și Berenson atribuie Madona din Mosciano „Maestru-tuia încă o serie de tablouri (Madonele din Badia a Isola, din Castelflorentino, de la Opera del Duomo din Siena, Madona din Crevole, aflată în Galleria din Siena — Nr. 593 și în colecția Guliano din Torino). După opinia mea, numai cea din urmă aparține autorului Madonei din Mosciano, în timp ce celelalte n-au nici o legătură cu acesta (Madonele din Santa Maria Novella și din Opera del Duomo sînt înclinat să i le atribui lui Duccio, iar Madona din Badia a Isola — așa-zisului „Master of the Badia a Isola Maestà”). Autorul Madonelor din Masciano și din colecția Gualino a lucrat în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea; ieșit din școala lui Cimabue, el a suferit puternice influențe sieneze.

<sup>375</sup> Vezi Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917, p. 41—45, 70—73.

<sup>376</sup> Dvořák (în recenzie la cartea lui Rintelen, în „Kunstgeschichtliche Anzeigen”, 1911, Nr. 3—4, p. 95), fără a avea suficiente temeiuri, vede în Cimabue o personalitate aproape mitică, a cărei creație nu poate fi reconstituită. Sirén (*Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, p. 284, 300—301), dimpotrivă, îl supraeștimează în mod vădit pe Cimabue cînd scrie că figurile lui au „wirkliche plastische Realität; „Cimabue bereitet vor, was Michelangelo vollendet; er ist der erste, der eine plastische Form schafft...” („O adevărată realitate plastică” — „Cimabue pregătește ceea ce va desăvîrși Michelangelo; el a fost primul care a creat o formă plastică...”), îl supraeștimează pe Cimabue și Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 472—473), care încearcă să facă din el „a link between the North Tuscan and the Roman schools” („o verigă de legătură între școlile nordtoscană și cea romană”). Un loc istoric absolut eronat îi acordă lui Cimabue Be-



renson (*Pitture italiane*, p. 128): „completò la rivoluzione della pittura toscana inaugurata già da artisti bizantini...” („a desăvîrșit revoluția pe care o începuseră deja în pictura toscană artiștii bizantini). Dacă așa este definit rolul lui Cimabue, atunci cu ce cuvinte se cuvine să fie caracterizate reformele promovate de Cavallini și de Giotto — acești adevărați revoluționari în artă? Înțelegerea cea mai justă a artelor lui Cimabue o întâlnim la Toesca (articolul „Cimabue” în „Enciclopedia Italiana”, X, p. 245—246); „L'arte di Cimabue modifica, dando qualche nuovo valore al rilievo mediante il disegno, ma non altera lo stile bizantino, intieramente posseduto” („Arta lui Cimabue abia schimbă ușor stilul bizantin, acordînd, într-o oarecare măsură, o nouă importanță reliefului cu ajutorul desenului, dar ea nu schimbă acest stil pe care și-l însușește cu totul”). Dar și Toesca plătește tribut tradiției „literaturizate” a lui Thode, cînd scrie despre „fermezza plastica già fiorentino” a lui Cimabue.

<sup>377</sup> Comp. o serie de fine observații în cartea lui Nicholson, *Cimabue*, p. 2—4, 20—26.

<sup>378</sup> Cu totul greșit pune problema despre atitudinea lui Giotto față de arta bizantină Schweinfurth (*Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance*, „Die Antike”, 1933, p. 105—120). Luînd ca punct de pornire formula profund ambiguă și absolut inconsistentă sub aspect metodologic a lui Wulff „Das Wunderbare an Giotto bleibt gerade, wie er aus dieser (byzantinisch-gotischen Doppelströmung des Dugento) einen einheitlichen Stil entwickelt, in dem das griechische Bildgestaltungsprinzip die Kette, die abendländische Menschen- und Raumdarstellung den Einschlag bildet” („Lucrul cel mai uimitor la Giotto rămîne tocmai felul în care el creează un stil unitar din acest curent ambiguu bizantino-gotic, în stilul creat de el, principiul grecesc de alcătuire a formelor continuînd un lanț, iar felul apusean de a reda omul și spațiul constituind elementul care unește între ele verigile lanțului”). Schweinfurth îl scoate pe Giotto din tradiția bizantină, trecînd cu vederea diferențele radicale, profund principiale care există între pictura lui Giotto și cea bizantină. Fraze generale ca următoarea: mit wunderbarer Intuition hat Giotto die ideale, von der Antike herkommende Bildkomposition, wie er sie aus den byzantinischen Vorbildern entwickelte, mit seiner Beobachtung des Realen in Einklang gebracht” („Giotto unește cu o intuiție uimitoare compoziția ideală, influențată de Antichitate, a tabloului, pe care a dezvoltat-o pe baza modelelor bizantine, cu observarea realului”) sau ca următoarea: „Giotto hat seine Aufgabe nicht nur mit Hilfe der Typen der byzantinischen Ikonographie, sondern vor allen

auf Grund der von ihm mit merkwürdig bewusster Klarheit aufgefassten byzantinischen Gestaltungsprinzipien bewältigt" („Giotto și-a rezolvat problema nu numai cu ajutorul tipurilor iconografiei bizantine, ci, înainte de toate, pe baza principiilor bizantine de alcătuire a formei, folosite de el cu o claritate remarcabilă"), nu clarifică prin nimic problema atitudinii lui Giotto față de pictura bizantină. Concepția lui Giotto despre volum, despre spațiu, despre compoziție și colorit se bazează pe cu totul alte baze decât la maeștrii bizantini. Volumul se întemeiază, la el, pe modelajul în clarobscur, spațiul — pe principiul tridimensionalității iluzioniste, compoziția — pe interdependența spațială complexă a figurilor cu peisajul, iar coloritul — pe subordonarea culorii față de forma plastică pe care este chemată s-o sublinieze cu orice chip. Toate procedeele folosite de Giotto sînt ațintite spre depășirea abstracționismului bizantin. În această privință, pictura lui formează un tot integru. De aceea, nu consider posibil ca „byzantinische Gestaltungsprinzipien" („principiile bizantine de alcătuire a formei") să fie considerate principala componentă a stilului lui Giotto. Dacă ar fi fost așa, acest stil n-ar fi devenit niciodată ceea ce a fost, adică: o sinteză artistică principală nouă în raport cu pictura bizantină. Giotto păstrează de la arta bizantină numai iconografia (iar aceasta într-o măsură mai mică decât cred Van Marle și Schweinfurth) și coordonarea compozițională a figurilor cu liniile peisajului arhitectural. Ar fi extrem de interesant de urmărit paralelisme în înțelegerea acestei probleme, observate între frescele Cappellei dell'Arena și mozaicurile datînd aproximativ din aceeași vreme, din Kahrie Djami (cca. 1303).

<sup>379</sup> *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 35. Benkard (*Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, p. 46—47, 72) manifestă o totală neînțelegere a lui Ghiberti, cînd încearcă să „armonizeze" („in Einklang zu bringen") caracterizarea sa justă făcută lui Cimabue, cu caracterizarea nejustificată a acestuia de către Villani („picturam cepit ad nature similitudinem revocare" — „el a început să picleze imitînd natura") și de către Vasari. Artistul Ghiberti a știut să vadă de o mie de ori mai bine decât diletantul Villani care a făcut din Cimabue un precursor al lui Giotto, adică unul care, chipurile, i-a pregătit terenul celui din urmă. Tocmai aceasta ne explică de ce Ghiberti a văzut o legătură între Cimabue și „maniera greacă", adică acel stil care, în concepția sa, reprezenta o antiteză la arta lui Giotto.

<sup>380</sup> *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 39. Pentru Ghiberti „grandissimo rilievo" al lui Cavallini nu înseamnă altceva decât depășirea tradițiilor „manierel grecești".



<sup>351</sup> *Purgatorio*, XI, 91—99. Cea mai justă interpretare a terținelor dantești a dat-o Rintelen (*Dante über Cimabue*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, 1913, p. 200—204; 1917, p. 97 și urm.), care a supus unei critici drepte interpretarea dată de Wickhoff (*Über die Zeit des Guido da Siena*, „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“, X, p. 257) care a atribuit versurilor lui Dante un sens ce le era cu totul străin. Principala idee a lui Dante rezidă în punerea în antiteză a lui Cimabue cu Giotto și a lui Guinizelli și Cavalcanti cu Dante însuși. Comp. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, p. 23—24.

<sup>352</sup> Problema relațiilor dintre Giotto și Cavallini își are un istoric propriu foarte interesant. Vasari a făcut din Cavallini un elev al lui Giotto. Crowe and Cavalcaselle (*A new History of Painting in Italy*, ed. by E. Hutton, I, London, 1908, p. 91, 217), Sestieri (*Giotto scolaro di Pietro Cavallini?*, „L'Epoca“, 27 agosto, 1925), Gamba (*Osservazioni sull'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte“, 1937, p. 280) și Longhi (*Giudizio sul Duecento*, p. 49) îl pun pe artistul roman în relații de dependență față de cel florentin, recunoscând că lucrările acestuia din urmă au influențat puternic schimbarea stilului celui dintâi. Zimmermann (*Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, I, Leipzig, 1899, p. 307, 327—329) atribuie cartioanele pentru mozaicurile din Santa Cecilia în Trastevere tânărului Giotto, dînd astfel întîietate artistului florentin. Dar, ca o contradicție stranie, într-un alt loc al lucrării sale, el recunoaște influența lui Cavallini asupra contemporanului său mai tînăr (Giotto). În ultimul timp, cercetătorii (cu excepția lui Sestieri și Gamba) încearcă să răstoarne relațiile dintre Cavallini și Giotto, considerîndu-l pe ultimul elevul sau continuatorul celui dintîi. Pe această poziție se situează Strzygowski (*Cimabue und Rom*, Wien, 1888, p. 189), Hermanin (*Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, „Le Gallerie Nazionali Italiane“, V, Roma, 1902, p. 14; Id. *Il maestro romano di Giotto*, „Almanacco di Roma“, 1924, p. 148 și urm.), A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p. 297), Dvořák (în „Kunstgeschichtliche Anzeigen“, 1911, Nr. 3—4, p. 94), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 61), Sirén (*Giotto and some of his Followers*, I, Cambridge, 1917, p. 18), Weigelt (*Giotto*, p. XII, XLIV—XLV), Martius (*Die Franziskuslegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, p. 137—139), Berenson (*Pitture italiane*, p. 200). Din păcate, toți acești autori (în afară de Dvořák, Rintelen, Weigelt și Martius) explică raportul de succesiune al lui Giotto față de Cavallini, bazîndu-se pe frescele din Assisi. Aceeași eroare o face și Van Marle [*L'origine romaine de l'art de Giotto*, „Revue de l'art ancien et moderne“,

1922 (41), p. 353 și urm.; 42, p. 33 și urm.], care își argumentează cel mai complet geneza romană a artei lui Giotto, în apărarea căreia s-au pronunțat într-o formă hotărâtoare Garber (*Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 83—85), Lavagnino (în „*Rivista di Studi e di Vita Romana*”, 1923 și în „*L'Epoca*”, agosto, 1925) și, cu mult mai puțin decis, L. Venturi (în „*L'Arte*”, 1922, p. 69). Supino (*Giotto*, Firenze, 1920, p. 42) și Toesca (*Giotto*, „*Enciclopedia Italiana*”, XVII, p. 211—212) continuă să-l plaseze pe Giotto în contextul școlii lui Cimabue, văzînd în lucrările lui numai o îndepărtată influență a lui Cavallini. După opinia lui Mather (*The Isaac Master*, p. 71—74, Giotto a ieșit din școala lui Cimabue și a suferit o puternică influență din partea lui Gaddo Gaddi. Schubring (în „*Repertorium für Kunstwissenschaft*”, 1903, p. 142—143), Busuioceanu (în „*Ephemeris Dacoromana*”, 1925 III, p. 305) și D'Ancona (*Les primitifs italiens*, p. 124, 151) văd în Giotto și în Cavallini artiști de sine stătători, independenți unul de altul. În sfîrșit, Wulff (*Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 246—249) explică asemănarea dintre operele lui Giotto și cele ale lui Cavallini extrem de original: după opinia sa, atît școala romană cît și Giotto s-au aflat sub influența miniaturistilor din Umbria. Nu credem că mai trebuie dovedită inconsistența absolută a acestei teorii.

<sup>383</sup> Del Badia, *La patria e la casa di Giotto* (extras din revista „*La Nazione*”, 19 aprilie, 1893, p. 5—6).

<sup>384</sup> Richa, *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1754 I, p. 65.

<sup>385</sup> Supino, *Giotto*, p. 315—320; Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, „*L'Arte*”, 1923, p. 132 și urm., Mather, *Nuove informazioni relative alle Matricole di Giotto*, Gaddo di Zanobi Gaddi, B. Daddi, A. Lorenzetti, T. Gaddi ed altri pittori nell'Arte dei Medici e Speciali di Firenze, „*L'Arte*”, 1936, p. 50—64.

<sup>386</sup> Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, p. 132.

<sup>387</sup> Mancini, *Trattatto di Pittura* (Bibl. Vat. Cod. Barb. lat. 4315 c. 38). Tratatul a fost alcătuit în anul 1620.

<sup>388</sup> Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in quà*, I, Firenze, 1681, p. 44—45.

<sup>389</sup> L. Venturi, *La data dell'attività romana di Giotto*, „*L'Arte*”, 1918, p. 229 și urm. Concluziile lui L. Venturi au fost supuse unei critici aproape unanime. Comp. recenzie la articolul său a lui Fedele. În „*Archivio del R. Società Romana di Storia Patria*”, 1918 (XLI), p. 353 și 1921 (XLIV), p. 330; Supino, *Giotto*, p. 57—60; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 11—12.

<sup>390</sup> Cronicarul Riccobaldo din Ferrara scrie referitor la anul 1305, în a sa „*Compilatio chronologica*”,



terminată în anul 1313, că Giotto a lucrat în Assisi, Rimini și Padova. Astfel, el nu vorbește nimic despre activitatea pictorului nici la Florența, nici la Roma. Desigur însă că, pe baza acestei enumerări întâmplătoare, ce nu pretinde a fi sistematică, nu se poate trage concluzia că artistul n-a lucrat pînă în anul 1305 la Roma. Comp. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., p. 178—180.

<sup>391</sup> Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 14 și urm.; Weigelt, *Giotto*, p. 141. Oricît ar fi suferit de pe urma restaurărilor, fresca din S. Giovanni în Laterano trădează, în tipurile personajelor tratate simplificat, o asemănare cu picturile padovane. Comp. fața masivă a prelatului cu fața gazdei din *Nunta din Cana*. Comp., de asemenea, pe Bonificiu cu Inocențiu III din Capela Bardi.

<sup>392</sup> Vezi Muñoz, *Relique artistiche della vecchia basilica Vaticana a Boville Ernica*, „*Bollettino d'Arte*”, 1911 (V), p. 161 și urm.; Cascioli, *La Navicella di Giotto in San Pietro in Vaticano*, „*Bessarione*”, 1916 (XX), p. 131 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, desenul 2. În Museo Petriano din Vatican se păstrează un alt fragment de mozaic reprezentînd *Navicella*, găsit în grottele Vaticanului (în capela de familie a lui Orsini) și înfățișînd, de asemenea, figura pînă la brîu a unui înger. Vezi Serafini, *Scoperta d'un opera originale. Frammento musivo di Giotto in S. Pietro*, „*Il Messaggero*”, 23 dicembre 1924; Muñoz, *I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane*, „*Bollettino d'Arte*”, 1924—25, p. 433—443; Serafini, *Frammento musivo di Giotto in S. Pietro*, „*L'Arte*”, 1925 (XXVIII), p. 59 și urm. Acest fragment a fost multă vreme acoperit de o imagine din secolul al XVIII-lea. Comp. L. Venturi, *La Navicella di Giotto*, „*L'Arte*”, 1922, p. 49 și urm.; Vitzthum, *Zu Giottos Navicella*, „*Festschrift Paul Schubring*”, 1929, p. 144 și urm.; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 136—7; Körte, *Navicella*, „*Pinder Festschrift*”, p. 223 și urm.; Paeseler, *Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild*, „*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*”, 1941, (V), p. 49 și urm.; Körte, *Die früheste Wiederholung nach Giottos „Navicella“ (in Jung St. Peter in Strassburg)*, „*Oberrheinische Kunst*”, 1941 (X), p. 97 și urm. Offner, (*Giotto, non-Giotto*, „*Burlington Magazine*”, 1939, September, p. 96) și Longhi (*Giudizio sul Duecento*, p. 49) se îndoiesc de apartenența fragmentelor din Boville Ernica și din Museo Petriano la mozaicul cu imaginea „*Navicellei*”.

<sup>393</sup> Müntz, *Boniface VIII et Giotto, Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome, 1881, p. 129, pl. III; Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittel-*

alter, desenul 139; Supino, *GiOTTO*, pl. XLIV. Chiapelli (în „L'Arte” 1923, p. 132) datează în mod destul de arbitrar fresca din bazilica San Giovanni în Laterano către anul 1310, iar Ortolani (*S. Giovanni Laterano* p. 74) nu mai puțin arbitrar o atribuie lui Maso di Banco. Comp. Cecchi, *GiOTTO*, p. 61—62 și Mitchell, *The Lateran Fresco of Boniface VIII*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1951, (XIV), p. 1—6.

<sup>394</sup> Deosebit de apropiați de tipurile tinere ale apostolilor lui Cavallini din bazilica Santa Cecilia în Trastevere sînt претендентii la însurătoare din scenele *Aducerea bastoanelor la templu* și *Rugăciunea logodnicilor* (pretendenților). Comp., de asemenea, pe Ioan din scena *Cina cea de taină* (pl. 125). Tipul lui Cristos creat de Giotto își trage, de asemenea, obârșia din imaginile lui Cavallini (comp. pe Cristos din Santa Maria în Trastevere, pl. 68). Apropiat de acesta este și Ioachim din scena *Refuzul jertfei* (comp. pe cel de al doilea apostol de lângă Maria — tot în S. Maria în Trastevere). *Prezentarea la templu* are cîteva puncte de asemănare cu mozaicul lui Cavallini pe o temă analogă din S. Maria în Trastevere (comp. mai ales figura marelui preot cu Cristos în brațe).

<sup>395</sup> Comp. literatura despre Cavallini indicată în nota 189.

<sup>396</sup> Nu sîntem deloc de acord cu Toesca (*Cavallini*, „Enciclopedia Italiana”, IX, p. 546) cînd scrie despre Cavallini: „Educò alla pittura bizantina, e specialmente alle sue forme più classicheggianti, le qualità coloristiche che lo distinguono” (A fost educat în spiritul picturii bizantine, mai ales în spiritul formelor ei cele mai clasicizante care determină calitățile lui de colorit”). Pentru pictura bizantină sînt tipice tocmai tonurile calde care lipsesc cu desăvîrșire din paleta lui Cavallini.

<sup>397</sup> În această privință ne provoacă îndeosebi nedumeriri următoarea frază a lui Berenson (*Pitture italiane*, p. 121): „Si formò nella tradizione dei pittori della Corte bizantina” („S-a format în tradiția pictorilor de la Curtea bizantină”). Eu nu știu în pictura bizantină nici un fel de analogii cu stilul lui Cavallini, și cu atît mai puțin în pictura constantinopolitană a secolului al XIII-lea la care face, probabil, aluzie Berenson.

<sup>398</sup> Comp. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 73—74, 80, 83—85; Dvořák, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1911, Nr. 3/4, p. 93—94; Id. *Geschichte der italienischen Kunst*, I, München, 1927, p. 18. Din păcate, idelle splendide ale lui Garber și Dvořák n-au prea fost recunoscute în lumea științei, probabil pentru că amîndoi acești cercetători s-au ocupat nu atît cu publicarea „unui material nou” și cu examinarea



„noilor atribuiri”, cit cu studierea serioasă a procesului dezvoltării artistice și a izvoarelor acestuia. Toesca nici n-a considerat necesar să includă în bibliografia articolului despre Cavallini (cel din „Enciclopedia Italiana”), lucrarea lui Garber, cardinală pentru înțelegerea artei lui Cavallini, iar Van Marle („Bollettino d'Arte”, 1927, luglio, p. 4) s-a distanțat de teoria avansată de Garber cu următoarea frază: „Ipotesi interessante, ma azzardata e a mio parere troppo assoluta” („Ipoteză interesantă, dar, după opinia mea, hazardată și prea categorică”). Cavallini trebuie să fi pornit de la opere de tipul mozaicului din absida bazilicii Santa Pudenziana din Roma și de la mozaicurile navei de la Santa Maria Maggiore și a baptisteriului din Neapole.

<sup>399</sup> Offner, *A Great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 103.

<sup>400</sup> Încercarea lui Toesca (Cavallini, „Enciclopedia Italiana” IX, p. 546—547) de a-l trata pe Cavallini drept un pictor opus lui Giotto care cultiva „forma robusta e violente” („o formă robustă și puternică”) mi se pare absolut neconvingătoare. Nu se poate spune relativ la mozaicurile din Santa Maria in Trastevere că „i contorni son quasi soppressi: il colore soltanto, impregnandosi di luce, offuscandosi d'ombra, esprime la forma in modo dolce e vibrante” („contururile sînt aproape suprimate: numai culoarea, impregnată de lumină, întunecată de umbră, exprimă forma într-un mod moale și vibrant”). Asemenea fraze pot numai să denatureze profilul creator al lui Cavallini. O caracterizare și mai eronată a lui Cavallini găsim la Mather (*The Isaac Master*, p. 22—25), care îl consideră nu ca un inovator (inovator fiind pentru Mather miticul Gaddo Gaddi!), ci ca un epigon și ca un reprezentant al stilului agonizant („dying style”). „He belongs, — scrie despre Cavallini, Mather, — to the champions of causes already lost with the Duccios, Lorenzo Monacos, Granaccis, Catenas, Memlings” („El aparține, împreună cu Duccio, Lorenzo Monaco, Granacci, Catena și Memling, reprezentanților unor curente deja epuizate”). Trebuie să pierzi cel mai elementar simț istoric, pentru a ajunge să spui asemenea absurdități.

<sup>401</sup> Despre atitudinea lui Giotto față de Arnolfo di Cambio vezi: Thode, *Giotto, Bleisfeld und Leipzig*, 1899, p. 48; Swarzenski, „Zeitschrift für bildende Kunst”, 1904, p. 101; Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 77—78; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 130—132; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 173; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, München, 1929, p. 47; Martius, *Die Franziskuslegende in der Ober-*

kirche von S. Francesco in Assisi..., p. 138—139; Middeldorf und Paatz in „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 1932 (III), H, VIII, p. 515—516; Keller in „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1935 (LVI), p. 43; Flocco, *Giotto e Arnolfo*, „Rivista d'Arte“, 1937 (XIX), p. 221—239. Atît Cavallini cit și Giotto trebuie să fi cunoscut, de asemenea, operele lui Niccolo Pisano, care le-au produs, probabil, o puternică impresie.

<sup>402</sup> In favoarea influenței lui Giovanni Pisano se pronunță Tikkanen (*Der malerische Stil Giotto's*, Helsingfors, 1884, p. 2, 22, 46), Thode (*Giotto*, p. 47—48), Sirén (*Giotto*, Stockholm, 1907, p. 36), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., p. 97—98, 280), Rosenthal (*Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 143) și Berenson (*Pitture italiane*, p. 200). Neagă această influență Martius (*Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 137—138) și Toesca (*Giotto*, „Enciclopedia Italiana“, p. 218). Acceptînd legătura lui Giotto cu Giovanni Pisano, trebuie admisă implicit o puternică influență gotică asupra lui Giotto. Din punctul meu de vedere, arta lui Giotto constituie o antiteză a goticului, un fel de negare a lui. Iată de ce, pentru mine sînt cu totul inadmisibile părerile lui Wulff (*Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 221 și urm., 308 și urm.), ale lui Romdahl (*Stil und Chronologie der Arenafresken Giotto's*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1911, p. 3 și urm.; Id. *Le gothique français comme élément constitutif chez Giotto*, „Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art“, 1921, II—1, Paris, 1924, p. 226—232), Gisau (*Die Meissner Bildwerke*, Burg, 1936, p. 11—12), Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939, p. 28—32), Jantzen (*Giotto und der gotische Stil*, „Das Werk des Künstlers“, 1939/40 (I) p. 441 și urm.) care consideră stilul lui Giotto ca decurgînd din miniatura gotică și din sculptura monumentală franceză. Dacă Giotto a apelat la sculptura gotică în căutarea unor impulsuri către construirea plastică a figurilor, el ar fi putut ușor să capete aceste impulsuri de la lucrările lui Arnolfo di Cambio care conțineau în stare pură tradițiile antice. Forma gotică frîntă întîlnită în unele picturi murale ale lui Giotto (de exemplu, Maria în scena *Logodna Fecioarei* și în *Procesiunea de nuntă a Mariei*) nu este tipică pentru stilul maestrului cărui a fi plăcea să zugrăvească figuri greoaie, masive, crescute parcă din pămînt. Aici Giotto plătește, în mod excepțional, tribut model. Comp. Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana“, 1938, (II), p. 246—247.

<sup>403</sup> Aceste probleme au fost elucidate cel mai des-  
359 plin în cartea corectă, dar puțin originală a lui Mar-



tius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung*. Berlin, 1932. Autorul acestei cărți a așezat în trei tabele minuțios elaborate, toate punctele de vedere expuse vreodată asupra picturilor murale din Assisi și asupra operelor lui Giotto. În general, autorul a ajuns la concluzii juste dar nu se hotărăște să le argumenteze destul de energic, din care cauză, aceste concluzii suferă de eclectism și de un caracter cam vag.

<sup>404</sup> Cea mai convingătoare clasificare a picturilor din Assisi a fost dată de Nicholson (*The Roman School at Assisi*, „Art Bulletin”, 1930, p. 270—300). La o clasificare aproape analoagă am ajuns eu, în 1926, Comp. Lochoff, *Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella Basilica Superiore di Assisi*, „Rivista d'Arte”, 1937 (XIX), p. 240—270 și Coletti, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.

<sup>405</sup> În aceste fresce se simt ecouri ale stilului lui Torriti. Comp. paralelisme în articolul lui Nicholson, *The Roman School at Assisi*, desenele 10, 11, 12 și 13.

<sup>406</sup> Solide puncte de sprijin pentru datarea celor două registre de sus ale picturilor din nava longitudinală reprezintă analogiile stilistice dintre *Nașterea lui Cristos* și mozaicul lui Cavallini pe aceeași temă din Santa Maria in Trastevere (1291) și dintre *Esau în fața lui Isaac* și fresca lui Cavallini (mai precis fragmentul de frescă) înfățișând același subiect în Santa Cecilia in Trastevere (1293). Vezi: Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907, pl. 46. Aceste analogii fac mai acceptabilă datarea (aprox. 1292-aprox. 1296) propusă de Nicholson (*The Roman School at Assisi*, p. 274) decât datarea acceptată de majoritatea cercetătorilor și localizată în timpul guvernării papei Nicolae IV (1288—1292), care provenea din ordinul franciscan.

<sup>407</sup> Excepții constituie doar frescele bolții, care-i reprezintă pe sf. Francisc, pe Ioan Botezătorul, pe Cristos și pe Maria. Sint toate motivele să vedem, aici, mina lui Torriti. Comp. Soldati, *Nota su Jacopo Torriti*, „L'Arte”, 1928, p. 247 și urm.

<sup>408</sup> Maestrului lui Isaac, pe care Mather îl identifică în mod nejustificat cu Gaddo Gaddi, îi aparțin următoarele picturi murale, în majoritate foarte prost conservate: *Iacov în fața lui Isaac*, *Esau în fața lui Isaac*, *Vinzarea lui Iosif de către frații săi*, *Iosif și frații săi*, *Botezul*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Plângerea*, *Învierea*. Mather îi mai atribuie *Uciderea lui Abel*, *Cristos între farisei* și *Cele trei Mari la mormint*.

<sup>409</sup> Thode, *Giotto*, p. 250; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 225; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 12, 69; Berenson, *Pitture italiane*, p. 201; D'Ancona, *Les pri-*

*mitifs italiens*, p. 151—152; Cecchi, *GiOTTO*, p. 8 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 50. Coletti (*Nota sugli esordi di Giotto*, „La Critica d'Arte”, 1937, (II), p. 124—130) atribuie lui Giotto majoritatea frescelor din acest grup, în afară de cele două scene cu Isaac. Lochoff (*Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella Basilica Superiore di Assisi*, „Rivista d'Arte”, 1937 (XIX), p. 240—270) este înclinat să-l atribuie lui Giotto numai patru fresce: *Pietă*, *Învierrea*, *Înălțarea* și *Coborîrea Sf. Duh*.

<sup>410</sup> Cei care atribuie ciclul sf. Francisc lui Giotto, îi atribuie de obicei și acest grup de picturi.

<sup>411</sup> Comp. îngerul din *Înălțarea* cu îngerul din Santa Cecilia în Trastevere. Pentru bolțile casetate ale edificiului ce se înalță în planul secund în scena *Pogorîrea Sf. Duh*, comp. tronul din *Bunavestire* în Santa Maria în Trastevere și friza decorativă din Santa Maria Maggiore.

<sup>412</sup> Vezi Schmarsow, *Kompositionsgeetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 103.

<sup>413</sup> Există toate motivele să credem că picturile de pe peretele de la intrare și de pe bolta limitrofă și arcele alăturate au fost realizate de autorul ciclului sf. Francisc. Comp. pe sf. Grigore cu papa Inocențiu III și pe sf. Ieronim cu bătrînul aflat în spatele lui în scena a 7-a (Inocențiu III își proclamă regula).

<sup>414</sup> Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl. p. 177—210. În cea de a doua ediție a cărții sale, Rintelen a îndulcit întrucîtva caracterizarea făcută ciclului sf. Francisc, din care cauză, această caracterizare a avut mai degrabă de pierdut decît de cîștigat.

<sup>415</sup> Sint deosebit de caracteristice următoarele afirmații ale lui Rintelen (*Ibid.* p. 185, 194, 207, 208): „an die Stelle der phantasievollen Unbestimmtheit Giotto tritt kalte, bis zum grob Handgreiflichen gehende Natürlichkeit“, „er [autorul legendei sf. Francisc] weiss nicht, was Wärme plastischer Tiefenwirkung ist, und er weiss auch nicht, dass jedes Stück im Bilde dienen mus, die Fläche in Raum umzuwandeln“; „die Figuren des Malers der Franzlegende bestechen, um auf dei Dauer zu enttäuschen“; „den Begriff der Persönlichkeit als eines sinnlich fühlenden und fein reagierenden Wesens, der bei Giotto herrscht, kennt der Meister der Franziskuslegende nicht“ („în locul fanteziei despre caracterul indefinit al lui Giotto este avansată naturaletă rece, învecinată cu palpabilitatea grosolană“; „el [adică autorul legendei sf. Francisc] nu cunoaște căldura plasticității sau compoziția tridimensională și nu știe, de asemenea, că fiecare parte a tabloului trebuie să înlesnească traducerea suprafeței plane în spațiu“: „fi-



gurile autorului legendei sf. Francisc te captivează la început pentru ca după aceea să te dezamăgească"; „înțelegerea personalității ca ființă ce simte și reacționează, înțelegerea dominantă la Giotto, îl este străină maestrului legendei sf. Francisc"). Încercarea lui Cecchi (Giotto, p. 27—61) de a reabilita ciclul sf. Francisc pe care-l atribuie, asemenea lui Berenson și lui Toesca, tânărului Giotto nu este, după mine, deloc convingătoare. Această încercare se bazează nu pe analiza serioasă a frescelor, ci pe o interpretare profund subiectivă și prin urmare profund „literară". Comp. analiza ciclului sf. Francisc, în cartea: Offner, *Giotto, non-Giotto*, p. 259—268.

<sup>416</sup> Comp. Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, p. 19: „Despite many interesting features, we can rarely escape the impression that we are facing large illustrations in which the literary text outweighs the formal conception of the artist" („Cu toate trăsăturile interesante, multe la număr, este totuși greu de evitat impresia că privim niște mari ilustrații în care textul literar domină asupra concepției formale a artistului".)

<sup>417</sup> Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, II, p. 157.

<sup>418</sup> Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 377.

<sup>419</sup> Pentru această datare servesc drept punct de sprijin răstignirea și icoana Fecioarei din scena 22 (*Predica lui Ieronim din Assisi*) care reproduc, fără îndoială, tablouri contemporane. Ca tip iconografic și ca stil, răstignirea ocupă un loc intermediar între crucificările trecentiste timpurii (Sandberg-Vavală, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929, desenele 556—557 — „croce astile" în galeria din Perugia, sf. sec. XIII — începutul sec. XIV, crucifixul din 1301, lucrat de Deodato Orlandi în San Miniato al Tedesco constituie o analogie destul de apropiată) și fresca lui Giotto de la Padova, iar icoana cu chipul Maicii Domnului — între Madonele de la sfârșitul secolului al XIII-lea (tipul Madonei din Mosciano) și începutul secolului al XIV-lea (tipul Madonei aparținând Maestrului sf. Cecilia în San Giorgio sulla Costa din Florența). Analogia cu crucifixul lui Deodato Orlandi este deosebit de importantă pentru dotarea frescei din Assisi. Noua schemă „gotică" a răstignirii, însoțită de Giotto a fost elaborată probabil în cercul lui Cavallini încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea. Din păcate, crucifixul înfățișat în fresca din Assisi, atât de esențial pentru stabilirea genezei noului tip „gotic" de răstignire n-a fost folosit de Sandberg-Vavală în lucrarea ei monumentală, ceea ce a lipsit-o de posibilitatea de a pune apariția acestui tip în legătură cu Cavallini. Comp. Oertel, *Giotto-Ausstellung in Flo-*

renz, „Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1937, p. 225—227.

<sup>420</sup> Este ceea ce au și făcut de fapt cei mai serioși dintre cercetătorii care i-au atribuit ciclul lui Giotto. Vezi Thode, *Giotto*, p. 46; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 30; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 290. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francisco in Assisi*, II, p. 159; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 42; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 16; Berenson, *Pittura italiana*, p. 200; Mather, *The Isaac Master*, p. 10; Salmi, *Giotto pittore*, „Illustrazione Toscana“, 1937 (XV), Nr. 4, 1—21; Id., *Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte“, 1937 (XIX), p. 193—220 (datează ciclul între anii 1296—1303); Mather, *Giotto's St. Francis Series at Assisi historically considered*, „Art Bulletin“, 1943 (XXV), p. 104—106. Comp. nota 224. Datarea ciclului în anii 90 ai secolului al XIII-lea nu este posibilă întrucît toate operele de pictură din acest timp (inclusiv mozaicurile și frescele romane) trădează un stil mai arhaic. Într-o contradicție și mai flagrantă cad istoricii artei care văd în ciclul respectiv o lucrare a lui Giotto de la începutul secolului al XIV-lea de pildă, vezi Bayet, *Giotto*, Paris, 1907, p. 157; Langton Douglas, comentarii la Crowe și Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, London, 1903, II, p. 21). Pentru o asemenea datare, principala piedică o constituie faptul absolut neverosimil al realizării aproape simultane de către artist a două cicluri atît de diferite ca stil, cum sînt ciclul din Assisi și cel din Padova. Datarea lui Supino (*Giotto*, p. 169) care atribuie ciclul lui Giotto și consideră că a fost realizat între anii 1306—1310 (adică în epoca de după realizarea picturilor padovane) este atît de absurdă încît nici nu poate fi luată serios în considerație.

<sup>421</sup> În favoarea acestui pîunct de vedere care n-a devenit, din păcate, dominant, s-au pronunțat următorii autori: Witte („Kunstblatt“, 1821, Nr. 40, p. 166); Rumohr (*Italienische Forschungen*, 1827, II, p. 269), Burckhardt (*Cicerone*, 1860, III, p. 746 și urm.), Kallab (*Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert*, p. 41), Wickhoff (*Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Herausgegeben von Dvořák*, Berlin, 1913, II, p. 391—399), Aubert (*Cimabue-Frage*, p. 77), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 177—210), Skvorțov (*Freski Cavallini*, p. 41), Schmarsow (*Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 117 — Schmarsow atribuie ciclul lui Rusuti), Perkins („Rassegna d'Arte“, 1918, p. 39, 41 și „Burlington Magazine“, 1939, August, p. 85), Hausenstein (*Giotto*, Berlin, 1923, p. 304), Rosenthal (*Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 218), Weigelt (*Giotto*, p. L), Gy-Wilde



(*Giotto Studien*, „Wiener Jahrbuch“, 1930); Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 148), Offner (*Giotto, non-Giotto*, „Burlington Magazine“, 1939, June, p. 259—268; September, p. 95—113).

<sup>422</sup> Numai prin rezultatul temerii de a recunoaște această teză se poate explica de ce Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 209) și Weigelt (*Giotto*, p. 233) nu s-au hotărât să dateze legenda sf. Francisc ca anterioară picturilor padovane. Din punctul lor de vedere, autorul legendei se bazează pe realizările lui Giotto. Aici se face simțită, fără îndoială, tradiția rutinară ale cărei rădăcini le întâlnim în următoarea afirmație, profund greșită a lui Thode: „Hätte ein Anderer als dieser [adică Giotto] die Bilder gemalt, so wäre eben dieser Andere Begründer der neueren Kunst und von Giottos grössten Ruhm bliebe wenig übrig mehr“ („Dacă altcineva și nu Giotto a pictat aceste fresce, atunci acela ar fi fost întemeietorul noii arte și din marea glorie, de care se bucură Giotto, prea puțin ar fi rămas“. Thode, *Franz von Assisi*, Berlin, 1904, p. 115—116). Un asemenea larg curent realist cum și-a făcut apariția în Italia, la sfârșitul secolului al XIII-lea, n-ar fi putut să se bazeze numai pe creația unui singur artist, ci a fost condiționat de activitatea unei întregi pleiade de artiști care au lucrat simultan și care își aveau originea în reforma lui Cavallini.

<sup>423</sup> Deja Aubert (*Cimabue-Frage*, p. 64—78), Sirén (*Giotto and some of his Followers*, p. 18—19) și Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45) au remarcat o seamă de analogii între ciclul sf. Francisc și operele din ambianța romană, dar ei nu s-au hotărât să despartă ciclul respectiv de Giotto. Schmarsow (*Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 116—119) a atribuit ciclul lui Rusuti, dar fără suficiente temeiuri, recunoscând astfel apartenența lui la școala romană, căreia i-a dat însă o interpretare greșită, întrucât a supraestimat mult importanța gotică pentru dezvoltarea ei. Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 210), este foarte sceptic față de posibilitatea ca ciclul să fie pus pe seama școlii romane. În favoarea școlii romane s-au pronunțat doi dintre cei mai tineri cercetători: Gy-Wilde (*Giotto-Studien*) și Martius (*Die Franziskuslegende in der Oberkirchen von Francesco in Assisi...*, p. 136, 148).

<sup>424</sup> Cf. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 71—72; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 7. Schmarsow consideră că acest sistem decorativ își are obârșia încă în tradiția romană (picturile din San Pietro in Ferentillo). Nu există însă nici o îndoială că autorii ciclului Sf. Francisc l-au preluat din pictura romană ca și coloanele răsucite, împodobite ou mozaicuri ornamentale

în stilul Cosmata. Coloanele răsucite figurau și în frescele dispărute ale lui Cavallini din bazilica Sf. Pavel (vezi Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 6). Le întâlnim, de asemenea, în picturile murale din Santa Maria di Donna Regina. Coloanele răsucite din mozaicurile cupolei Baptisteriului din Florența (foto Alinari 3740, 3741; Brogi 15477, 15972, 15476), au un caracter preponderent ornamental și nu iluzionist (ca în Assisi) existînd toate motivele să presupunem că ele au fost folosite de mozaicari ca motiv decorativ pur roman.

<sup>425</sup> De comparat detaliile arhitecturale ale edificiilor din scenele 5, 8, 9, 11, 16, 25 și 26 (pl. 79, 81, 82, 84, 87, 92) cu tronul din mozaicul *Bunavestire* de Cavallini, în Santa Maria in Trastevere (pl. 66) și cu plafonul culisei arhitecturale din mozaicul *Nașterea Maicii Domnului* din același lăcaș (pl. 65).

<sup>426</sup> Cf. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 66.

<sup>427</sup> Cf. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45.

<sup>428</sup> Este interesant, de asemenea, de comparat complicatele construcții arhitecturale din scenele 5 și 8 (pl. 73, 81) cu „suprastructura” de deasupra interiorului în care este înfățișat în mozaic *Visul patricianului Giovanni* (pl. 98).

<sup>429</sup> De comparat peretele tratat à rustica din scena 10 (pl. 88) cu motivul asemănător din fresca napolitană înfățișînd scena cu *Pilat predîndu-l pe Cristos iudeilor* (pl. 101). Loggia întîlnită aici și care se repetă în fresca înfățișînd-o pe Sf. Agnesa trimisă la execuție (pl. 100) își găsește, de asemenea, analogie în picturile murale din Assisi (scena 11, pl. 84).

<sup>430</sup> De comparat umbrarul împodobit cu colonete din scena 16 cu edificiul înfățișat în desenul din fol. 112. Vezi: Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, desenul 25.

<sup>431</sup> Cf. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 30 și Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45.

<sup>432</sup> De comparat ciborium-ul din scena 13 (pl. 85) cu ciboriile lui Arnolfo di Cambio în San Paolo fuori le Mura și în Santa Cecilia în Trastevere (pl. 36, 37).

<sup>433</sup> În această privință este deosebit de instructivă comparația ingerilor din scenele 9, 20 și 26 (pl. 82, 92) cu ingerii lui Cavallini din Santa Cecilia în Trastevere (pl. 72).

<sup>434</sup> Vezi nota 342.

<sup>435</sup> Primul care a atras atenția asupra acestui fapt a fost Witte („Kunstblatt, 1820, Nr. 40, p. 166, care



a făcut încă din anul 1821 o clasificare excepțional de precisă (primul maestru, scenele 1—19; al doilea, scenele 19—25; al treilea, scenele 26—28). Clasificările mai târzii (Köhler, *Von der ältesten italienischen Malerei*, „Kunstblatt“, 1827, Nr. 42; Laderchi, *Giotto*, „Nuova-Antologia“, 1867, p. 52; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 32, 320; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 290; Moltesen, *Giotto und die Meister der Franzlegende*, Kopenhagen, 1930; Johansen, *Giotto in Assisi*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 1930, p. 130—136) au contribuit puțin la rezolvarea acestei probleme foarte complexe, pe care ele mai degrabă au încurcat-o în loc s-o clarifice. Romdahl (*Giotto und die Franziskuslegende in der Oberkirche in San Francesco*, *Tidsrift för Konstnätenskap*, (imprimare separată, f.a.) atribuie ciclul sf. Francisc unui număr de patru artiști dintre care unul este, în opinia lui, Giotto.

<sup>436</sup> Thode (*Franz von Assisi*, 1 Aufl., p. 251, 555) este primul care a remarcat asemănarea ultimelor scene ale legendei sf. Francisc cu icoana istoriată a sf. Cecilia, din Uffizi. Fry (*Vision and Design*, London, 1928, p. 156) îi atribuie „Maestrului sf. Cecilia“ ultimele trei scene ale legendei, A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, V, p. 289—290) — ultimele patru scene, Sirén (*Giotto and some of his Followers*, p. 15—16) — prima scenă și pe ultimele patru, Toesca (*Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 75) — ultimele trei scene și numai parțial pe cea de-a 25-a, Vitzthum—Volbach (*Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 266) și Offner (*A Great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 97) — pe prima și pe ultimele trei, Van Marle (*The Development of Italian Schools of Painting*, III, p. 284) — ultimele patru scene și pe ultima numai parțial. Berenson nu consideră posibilă identificarea Maestrului sf. Cecilia cu autorul ultimelor trei scene ale ciclului franciscan.

<sup>437</sup> De comparat următoarele scene: Sf. Francisc rupe relațiile cu tatăl său (5), Inocențiu III aprobă statutul ordinului (7), Sf. Francisc în fața sultanului (11), Apariția sf. Francisc în Arles (18), Sf. Francisc primind stigmatele (19), Moartea sf. Francisc (20).

<sup>438</sup> În favoarea acestei propuneri se pronunță Gy-Wilde, *Giotto-Studien*, „Wiener Jahrbuch“, 1930 (VII). Numai că ea comite o eroare când datează ciclul sf. Francisc în decenile 1—2 ale secolului al XIV-lea.

<sup>439</sup> Lorenzo Ghiberti's *Denkwürdigkeiten*, ed. Schloesser, I, p. 39.

<sup>440</sup> Ibid., p. 136.

<sup>441</sup> Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma, 1625, p. 575; Mancini, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, ed. Schudt, Leipzig, 1923, p. 61; 366

Cello, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi a Roma, Napoli, 1638, p. 28; Titi, Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma, Roma, 1763, p. 47; Nibbi, Roma nell'anno M. D. CCCXXXVIII parte prima moderna, p. 219; Armellini, Le chiese di Roma, Roma, 1891, p. 667; Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, p. 1019, 1205; Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana, „Ephemeris dacoromana“, 1925 (III), p. 281—282. Biserica San Francesco a Ripa, care aparține în anul 1229 ordinului franciscan a fost transformată în mod radical de către contele Ridolfo d'Anguillara. Frescele lui Cavallini au fost realizate nu mai târziu de jumătatea anilor '80. În 1625 le mai putea vedea Mancini, care, în mod eronat, i le-a atribuit lui Rusuti. Frescele au dispărut cu ocazia transformării bisericii în anul 1673.*

<sup>442</sup> Cf. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 73—74; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 218. Pentru iconografia franciscană, vezi Thode, *Franz von Assisi*; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 257 și urm. Lazzareschi, *Un nuovo contributo alla studio della iconografia francescana*, „Bollettino della R. Deput di Storia Patria per l'Umbria“, 1909, p. 431 și urm.; Facchinetti, *Iconografia francescana*, Milano, 1924; Tarchiani, *San Francesco nell'arte dei secoli XIII e XIV*, „Illustrazione Italiana“, numărul de crăciun și de anul nou pe 1925—1926; Bughetti, *Vita e miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, „Archivum Franciscanum Historicum“, 1926 (XIX); D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 47. Discutabil abordează problema iconografiei franciscane Cecchi (*Giotto*, p. 81—82) atunci când afirmă că autorul acestui ciclu, Giotto, a trebuit „să creeze din nou această iconografie“. Astfel, Cecchi nu ține seamă nu numai de lucrările iconarilor din ducento, dar nici de picturile murale ale lui Cavallini din San Francesco a Ripa, care au avut o importanță cardinală pentru întreaga iconografie franciscană.

<sup>443</sup> Van Marle, *Il Maestro di San Francesco*, „Rassegna d'Arte“, 1919, p. 9 și urm.; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, II, desenul 78—79.

<sup>444</sup> Sirén, *ibid.* II desenele 12, 24, 45, 64; Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, III, desenul 179; foto Alinari 36630.

<sup>445</sup> Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 228.

<sup>446</sup> Nu am abordat intenționat icoana Sf. Francisc privind stigmatul de la Luvru, întrucât această operă este relativ târzie și este o lucrare de școală, ieșită din atelierul lui Giotto și care nu contribuie cituși de



puțin la clarificarea genezei iconografiei franciscane. Cele trei scene din viața Sf. Francisc, înfățișate în partea de jos a icoanei, își au izvorul de inspirație în ciclul de la Assisi, fără a se putea trage de aici concluzia că acesta îl aparține lui Giotto. Probabil elevului lui Giotto care a executat această icoană i-a fost dată în mod special sarcina de a reproduce frescele din renumitul sanctuar franciscan din Assisi. De comparat aprecierea mai justă a acestor icoane din următoarele lucrări: Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 222 și Welgelt, *Giotto*, p. 238—239. Cf. Martinus, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 144—146; Mather, *Giotto and the Stigmatisation*, „Art Studies”, 1931, (VIII), p. 49 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 183; Gamba, *Giotto*, p. 10; Toesca, *Giotto*, „Enciclopedia Italiana”, XVIII, p. 215; Cecchi, *Giotto*, p. 63.

<sup>447</sup> Thode, *Giotto*, p. 75 (atribuie picturile lui Giotto și le datează la începutul secolului al XIV-lea); A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 454—462 (implică aici școala lui Giotto); Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, p. 97—105, 226, II, pl. 79—84 (îl identifică pe autorul acestor picturi cu Stefano Fiorentino amintit de izvoare și-i atribuie acestuia, fără suficient temei, o serie de tablouri); Supino, *Giotto*, p. 296—302 (atribuie frescele discipolilor lui Giotto care au luat parte în repictarea bisericii superioare din Assisi și din Cappella dell'Arena din Padova); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 227—240 (le atribuie lui Pseudo Maestro Stefano); Supino, *La cappella di Gian Gaetano Orsini*, „Bollettino d'Arte”, 1926, (VI), p. 131 și urm.; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 133—135; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202. Majoritatea cercetătorilor au datat legenda sf. Nicolae ante 1316, bazându-se pe o identificare greșită a uneia dintre figurile donatorilor, înfățișate în capelă, cu fratele lui Napoleone Orsini care a primit scufa de cardinal în anul 1316 (în realitate, însă, aici este înfățișat, cum a demonstrat Supino, un nepot al lui Orsini).

<sup>448</sup> Vezi Supino, *Giotto*, p. 297.

<sup>449</sup> Apartenența picturilor din capela Orsini școlii romane este demonstrată, după opinia noastră, și prin asemănarea ei cu frescele școlii din Rimini care au fost realizate sub influența îndubitabilă a școlii romane. Cf. Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 146—147.

<sup>450</sup> Thode, *Giotto*, p. 53—55 (atribuie ambele fresce lui Giotto); Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokry-*

phen, 2 Aufl., p. 208; Sirén, *Glotto and some of his Followers*, p. 267 (atribuie picturile, fără suficient temei, așa-numitului „Master of the Life of the Virgin”); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 237—240 (remarcă influența lui Pseudo Maestro Stefano); Weigelt, *Glotto*, p. L, 236; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 51 (le atribuie „Maestrului alegoriilor”); Berenson, *Pitture italiane*, p. 202.

<sup>451</sup> Rintelen, *Glotto, und die Glotto-Apokryphen*, 1 Aufl., 2 Aufl.

<sup>452</sup> Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932, p. 62—74.

<sup>453</sup> Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, I, München, 1927, p. 29—38; Cf. Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 162—168.

<sup>454</sup> Rintelen, *Glotto und die Glotto-Apokryphen*, p. 112—113.

<sup>455</sup> Tocmai această dispoziție a dus la formele monstruoase de ascetism.

<sup>456</sup> Cea mai mare putere de convingere poetică este atinsă de Dante atunci când el depășește spiritul scolasticii și alegorismul tradițional.

<sup>457</sup> Cf. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, p. 67—77 (cu indicarea literaturii respective a problemei); Rosenthal, *Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1927, p. 210—212.

<sup>458</sup> Despre etosul lui Polygnot, vezi detaliat în cartea lui Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, München, 1923, p. 646—650. Etosul antic se întemeia pe kalokagathie, în timp ce etosul creștin al lui Giotto nu are ca premisă această noțiune centrală pentru estetica grecească. Asemenea lui Polygnot, Giotto i-a înfățișat pe oameni cum ei ar fi trebuit să fie, pictându-i nu într-o stare schimbătoare, ci într-una liniștită, de echilibru. Numai că el încalcă echilibrul pur antic dintre frumusețea morală și cea fizică, fapt datorită căruia personajele sale se deosebesc principal de imaginile frumoase, la modul ideal, ale artei antice.

<sup>459</sup> *Philippi Villani de famosis civibus*, p. 74 (în cartea *Il libro di Antonio Billi*, Herausgegeben von K. Frey, Berlin, 1892).

<sup>460</sup> *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Schlosser, I, p. 35—37.

<sup>461</sup> Vasari—Milanesi, I, *Vita di Giotto*.

<sup>462</sup> Ibid. p. 378.

<sup>463</sup> Ibid. p. 372.

<sup>464</sup> *Le novelle di Franco Sacchetti*, Milano, 1888, novella LXXV (există traducerea ei în rusă: F. Sacchetti, *Celoveceskaia komedia*, Moskva, 1917, p. 146).



<sup>465</sup> Prima ediție a cărții lui Thode (*Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*) a apărut în anul 1885.

<sup>466</sup> Berenson, *Pitture italiane*, p. 62—74.

<sup>467</sup> Cf. L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, „L'Arte“, p. 53.

<sup>468</sup> Cf. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*.

<sup>469</sup> Cf. L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, p. 53 și Hetzer, *Tizian, Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt am Main, 1935, p. 18—24.

## LISTA ILUSTRAȚIILOR

### În text:

1. Baptisteriul din Florența. Plan.
2. Biserica Santa Maria Novella. Plan.
3. Biserica Badia din Florența. Secțiune longitudinală și transversală.
4. Biserica Santa Croce. Plan.
5. Imaginea unui interior pe un crater ceramic din sudul italic. Sec. IV. î.e.n. Muzeul din Hamburg
6. Schema perspectivei antice folosită la zugrăvirea unui plafon casetat.
7. Distribuirea punctelor de fugă ale liniilor în perspectiva antică.
8. *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar.* Desen din anul 1634 după o frescă dispărută a lui Cavallini, din bazilica Sf. Pavel din Roma.

### În afara textului:

1. Baptisteriul din Florența. Fațada dinspre piață. Sec. XII — începutul sec. XIII.
2. Baptisteriul din Florența. Detaliu din fațadă. Sec. XII.
3. Baptisteriul din Florența. Interior. Sec. XII.
4. Baptisteriul din Florența. Interior, galeria falsă de la etajul II. Sec. XII
5. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Fațada. Sfârșitul sec. XI — începutul sec. XIII.
6. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Vedere interioară. sec. XI—XII.
7. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Absida. Sec. XI—XII.
8. Biserica Badia din Fiesole. Fațada. A doua jumătate a sec. XII.



9. Biserica Collegiata din Empoli. Fațada. Între 1093 și jumătatea sec. XII. Partea superioară reconstruită în sec. XVIII.
10. Biserica San Salvatore din Florența. Fațada. Sfirșitul sec. XII — începutul sec. XIII.
11. Biserica Sant' Iacopo Soprarno din Florența. Fațada. Sfirșitul sec. XII — începutul sec. XIII.
12. Biserica Santa Maria Novella din Florența. Nava longitudinală. Ultimul sfert al sec. XIII (după proiectul din anii 1245—1246).
13. N. Pisano, Biserica Santa Trinità din Florența. Vedere interioară. Construcție începută în anul 1258.
14. Arnolfo di Cambio, Biserica Badia din Florența. Fațada. 1284—1310.
15. Arnolfo di Cambio, Biserica Santa Croce din Florența. Vedere interioară. Construcție începută în anul 1295.
16. Fațada catedralei din Florența. Desen din sec. XVI.
17. N. Pisano. Amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
18. N. Pisano. *Buna Vestire și Nașterea lui Cristos*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
19. N. Pisano, *Inchinarea magilor*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
20. N. Pisano, *Prezentarea la templu*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
21. N. Pisano, *Alegoria Forței*. Figură de colț din amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
22. N. Pisano, *Alegoria Dragostei*. Figură de colț din amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
23. N. Pisano, *Uciderea pruncilor*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
24. N. Pisano, *Răstignirea*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
25. N. Pisano, *Dreptii din „Judecata de apoi”*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
26. N. Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi”*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
27. N. Pisano, *Madona*. Figură de colț din amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
28. N. Pisano, *Sibile*. Figuri de colț din amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
29. Arnolfo di Cambio, Relief reprezentând un parastas. Fragment din mormântul cardinalului Annibaldi della Molara. Biserica San Giovanni in Laterano, Roma, 1276.
30. Arnolfo di Cambio, Fragment de fântină. Pina-coteca din Perugia. Sfirșitul anilor '70 — începutul anilor '80 ai sec. XIII.
31. Arnolfo di Cambio, Fragment de fântină. Pina-coteca din Perugia. Sfirșitul anilor '70 — începutul anilor '80 ai sec. XIII.

32. Arnolfo di Cambio, Mormintul cardinalului Guillaume de Braye. Biserica San Domenico din Orvieto. Cca. 1282.
33. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormintul cardinalului Guillaume de Braye Cca. 1282.
34. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormintul cardinalului Guillaume de Braye Cca. 1282.
35. Arnolfo di Cambio, Figura cardinalului Guillaume de Braye. Fragment din mormintul din Orvieto. Cca. 1282.
36. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica San Paolo fuori le Mura, Roma, 1285.
37. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica Santa Cecilia in Trastevere, Roma. 1293.
38. Arnolfo di Cambio, Mormintul papei Grigore IV. Biserica Santa Maria in Aracoeli. 1285—1287.
39. Arnolfo di Cambio, *Inchinarea magilor*. Santa Maria Maggiore, Roma. 1289.
40. Arnolfo di Cambio, *Plîngerea Mariei*. Muzeu din Berlin. 1300.
41. Arnolfo di Cambio. Statuia unei sfinte necunoscute. Muzeul național din Florența. Cca. 1300.
42. Arnolfo di Cambio, *Buna Vestire*. Muzeul Victoria and Albert. Londra. Cca. 1290—1295.
43. Arnolfo di Cambio, *Sf. Gheorghe*. Relief din portalul bisericii San Giorgio din Florența. Cca. 1285—1290.
44. G. Pisano, *Madona*. Camposanto din Pisa. Cca. 1276.
45. G. Pisano, *Madona*. Sacristia catedralei din Pisa. 1298.
46. G. Pisano, Portalul principal al Baptisteriului din Pisa. Inceputul sec. XIV.
47. G. Pisano, Statuia unei Madone din baptisteriul din Pisa. Inceputul sec. XIV.
48. G. Pisano, *Madona*. Cappella dell'Arena, Padova, Cca. 1305.
49. G. Pisano, *Madona*. Catedrala din Prato. 1317—1320.
50. G. Pisano, Amvonul din biserica Sant'Andrea, Pistoia, 1301.
51. G. Pisano, *Sibila*. Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
52. G. Pisano, *Sibila*. Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
53. G. Pisano. *Sibila*. Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
54. G. Pisano, *Inchinarea magilor*. Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia, 1301.
55. G. Pisano, *Uciderea pruncilor*. Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia, 1301.



56. G. Pisano, *Răstignirea*. Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia, 1301.
57. G. Pisano. Amvonul Catedralei din Pisa. 1302—1310.
58. G. Pisano. *Uciderea pruncilor*. Relief din amvonul catedralei din Pisa, 1302—1310.
59. G. Pisano, *Răstignirea*. Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
60. G. Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi“*. Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
61. G. Pisano, *Dreptii din „Judecata de apoi“*. Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
62. G. Pisano, *Hercule*. Statule din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
63. Școala romană, *Profet și friză din nișe*. Frescă din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. Sfârșitul anilor '80 — începutul anilor '90 ai sec. XIII.
64. P. Cavallini, *Madona cu Sf. Hrisogon și Iacob*. Mozaic din biserica San Hrisogon, Roma. Anii '80 ai sec. XIII.
65. P. Cavallini, *Nașterea Maicii Domnului*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma. 1291.
66. P. Cavallini, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma, 1291.
67. P. Cavallini, *Prezentarea la templu*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma, 1291.
68. P. Cavallini, *Cristos din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere Roma. Cca. 1293.
69. P. Cavallini, *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
70. P. Cavallini, *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
71. P. Cavallini. *Apostoli și Ioan Botezătorul din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
72. P. Cavallini, *Ingeri din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
73. Torriti, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. 1296 (?)
74. Torriti, *Prezentarea la templu*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. 1296 (?)
75. Școala romană. *Nunta din Cana*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi, 1292—1296.
76. Maestrul lui Isaac, *Iacob în fața lui Isaac*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. 1292—1296.

77. Maestrul lui Isaac, *Esau în fața lui Isaac*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi, 1292—1296.
78. Maestrul Sf. Cecilia, *Schilodul prezicându-i tină-  
rului Francisc viitoarea slavă*. Fresca din bi-  
serica superioară San Francesco Assisi. Cca 1300—  
1304.
79. Școala romană. *Francisc renegându-și tatăl*. Frescă  
din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca  
1300—1304.
80. Școala romană. *Papei Inocențiu III i se arată  
în vis sf. Francisc sprijinind biserica*. Frescă  
din biserica superioară San Francesco. Assisi.  
Cca. 1300—1304.
81. Școala romană. *Arătarea miraculoasă a sf. Fran-  
cisc frăției*. Frescă din biserica superioară San  
Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
82. Școala romană. *Arătarea tronurilor cerești*. Frescă  
din biserica superioară sf. Francisc. Assisi. Cca.  
1300—1304.
83. Școala romană, *Izgonirea demonilor din Arezzo*.  
Frescă din biserica superioară San Francesco.  
Assisi. Cca. 1300—1304.
84. Școala romană, *Sf. Francisc în fața sultanului*.  
Frescă din biserica superioară San Francesco.  
Assisi. Cca. 1300—1304.
85. Școala romană, *Sărbătorirea Crăciunului în Gre-  
ccio*. Frescă din biserica superioară San Fran-  
cesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
86. Școala romană, *Descoperirea miraculoasă a izvo-  
rului*. Frescă din biserica superioară San Fran-  
cesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
87. Școala romană, *Moartea seniorului din Celano*.  
Frescă din biserica superioară San Francesco.  
Assisi. Cca. 1300—1304.
88. Școala romană, *Sf. Francisc predicând în fața  
papei Honorius III*. Frescă din biserica supe-  
rioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
89. Școala romană, *Apariția sf. Francisc în timpul  
predicii ținute de Antonio din Padova în Arles*.  
Frescă din biserica superioară San Francesco.  
Assisi. Cca. 1300—1304.
90. Școala romană, *Moartea fratelui Augustin și ve-  
denta episcopului Guido din Assisi*. Frescă din  
biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca.  
1300—1304.
91. Școala romană, *Convertirea lui Ieronim din Assisi*.  
Frescă din biserica superioară San Francesco.  
Assisi. Cca. 1300—1304.
92. Maestrul Sf. Cecilia, *Vindecarea celui rănit de  
tilhar*. Frescă din biserica superioară San Fran-  
cesco. Assisi. Cca. 1300—1304.



93. Maestrul Sf. Cecilia, *Învierea unei păcătoase nepocălte*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
94. Maestrul Sf. Cecilia, *Eliberarea din temniță a lui Pietro din Assisi învinuit de erezie*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
95. Școala romană, Sf. Nicolae oprind căldul care se pregătea să execute soldații învinuiți pe nedrept. Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi. 1305—1310.
96. Școala romană, Sf. Nicolae îl anunță pe împăratul Constantin despre cei întemnițați pe nedrept. Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi. 1305—1310.
97. Școala romană, *Scenă din legenda despre punerea temelilor bisericii Santa Maria Maggiore*. Mozaic din partea inferioară a fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
98. Școala romană, *Scenă din legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore*. Mozaic din registrul inferior al fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
99. Școala romană, *Scenă din legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore*. Mozaic din registrul inferior al fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
100. Școala romană, Sf. Agnesa mergînd spre locul execuției. Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole. 1308—1315.
101. Școala romană, *Pilat îl predă pe Cristos iudeilor*. Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole. 1308—1315.
102. Maestrul Sf. Cecilia. *Madona*. San Giorgio sulla Costa. Florența 1305.
103. Maestrul Sf. Cecilia. Sf. Cecilia. Icoană de altar. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
104. Maestrul Sf. Cecilia, *Ospăț de nuntă*. Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
105. Maestrul Sf. Cecilia. *Valerius întorcîndu-se la soția sa Cecilia după convertirea la creștinism*. Detaliu din icoana de altar de la Uffizi. Florența. Cca. 1310.
106. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Cecilia convingîndu-l pe fratele lui Valerius să treacă la creștinism. Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
107. Maestrul Sf. Cecilia, *Creștinarea fratelui lui Valerius*. Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi, Florența. Cca. 1310.
108. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Cecilia predicînd. Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi. 376

- Florența. Cca. 1310.
109. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Cecilia arestată și adusă în fața prefectului. Detaliu din icoana de altar. Uffizi, Florența, 1310.
  110. Maestrul Sf. Cecilia, Madona cu sfinți și ingeri. Santa Margherita a Montici. Cca. 1315.
  111. Maestrul Sf. Cecilia, Sf. Margherita. Icoană de altar. Santa Margherita a Montici. Cca. 1315.
  112. Giotto, Navicella. Mozaic din catedrala sf. Petru. Roma.
  113. Giotto, Papa Bonifaciu VIII cu cardinalii. Fragment deteriorat din palatul lateran din Roma. 1300.
  114. Cappella dell'Arena din Padova cu frescele lui Giotto. Vedere interioară.
  115. Giotto, Intoarcerea lui Ioachim la păstori. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  116. Giotto, Ingerul arătându-se Annei. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  117. Giotto, Întilnirea lui Ioachim cu Anna. Detaliu din fresca din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  118. Giotto, Pretendenții la însurătoare îi dau marelui preot bastoanele. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  119. Giotto, Logodna Mariei cu Iosif. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  120. Giotto, Procesiunea de nuntă a Mariei. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  121. Giotto, Vizita Mariei la Elisabeta. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  122. Giotto, Fuga din Egipt. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  123. Giotto, Uciderea pruncilor. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  124. Giotto, Izgonirea negustorilor din templu. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  125. Giotto, Cina cea de taină. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  126. Giotto, Sărutul lui Iuda. Fragment. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  127. Giotto, Cristos în fața lui Caiasa. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  128. Giotto, Batjocorirea lui Cristos. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  129. Giotto, Jelirea lui Cristos. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  130. Giotto, Dreptii din „Judecata de apoi”. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
  131. Giotto, Enrico Scrovegni oferă priinos modelul capelei construite de el. Detaliu din Judecata de apoi. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.



132. Giotto, *Alegoria Nestatorniciei*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
133. Giotto, *Alegoria Speranței*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
134. Giotto, *Sf. Francisc din Assisi renegându-și tatăl*. Frescă din cappella Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Imediat după 1317.
135. Giotto, *Arătarea sf. Francisc în Arles*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Imediat după 1317.
136. Giotto, *Viziunea fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
137. Giotto, *Moartea sf. Francisc*. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
138. Giotto, *Moartea sf. Francisc*. Detaliu. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
139. Giotto, *Nașterea lui Ioan Botezătorul și acordarea numelui*. Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
140. Giotto, *Învierea Druzianei*. Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
141. Giotto, *Ospățul lui Irod*. Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
142. Giotto, *Înălțarea lui Ioan Evanghelistul la cer*. Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
143. Giotto, *Madona cu sfinți și îngeri*. Uffizi, Florența. Cca. 1310.
144. Scenă în gineceu. Frescă antică din Herculenum. Muzeul național din Neapole.
145. *Odiseus și Penelopa*. Frescă din Pompei. Muzeul național din Neapole.
146. Pictură murală din Herculenum, Stilul IV. Muzeul național din Neapole.
147. Frescă din Pompei, Stilul IV. Casa Epidius Sabin.
148. Frescă din Pompei. Stilul IV. Casa Lucrețiu Fronto.
- 149 a. *Didona pe patul de moarte*. Miniatură (fol. 40) din Vergilla Vaticanului. Sfîrșitul sec. IV. — începutul sec. V.
- 149 b. *Moartea Didonei*. Miniatură (fol. 41) din Vergilla Vaticanului. Sfîrșitul sec. IV — începutul sec. V.
- 150 a. *Cucerirea Ierihonului*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore din Roma. Sec. V.

- 150 b. *Beția lui Noe*. Miniatură (fol. III, 6) din „Cartea de la Viena”. Sfârșitul sec. V — începutul sec. VI.
- 150 c. *Rebeca și Laban*. Miniatură (fol. VII, 14) din „Cartea de la Viena”. Sfârșitul sec. V — începutul sec. VI.
- 151 a. *Cristos cu apostolii și diverse scene biblice și evanghelice*. Reliefuli din lipsanoteca Muzeului municipal din Brescia. Sfârșitul sec. IV.
- 151 b. *Buna Vestire a păstorilor*. Miniatură romană (fol. 135) din *Evangelia* (cod. a X, 6) bibliotecii mănăstirești Sf. Petru din Salzburg. Sec. XI.
152. *Justinian și suita sa*. Mozaic bizantin din biserica San Vitale, Ravenna. Cca. 547.
- 153 a. *Loth și ingerii*. Mozaic bizantin din Monreale, Palermo. Primul pătrar al sec. XIII.
- 153 b. *Prorocul Ioil*. Miniatură bizantină (fol. 124) din *Menologul de la Vatican*. Cca. 986.
- 154 a. *Moise dă evreilor tablele legii*. Miniatură carolingiană (fil. 25 V) din *Biblia londoneză a lui Alenin*. Începutul sec. IX.
- 154 b. *Scene din viața lui Saul*. Miniatură carolingiană (fol. 386 V) din prima *Biblie pariziană a lui Carol cel Pleșuv*. Jumătatea sec. IX.
- 155 a. *Carol cel Pleșuv*. Miniatură carolingiană (fol. 5 V) din „*Codex aureus*” din München. 870.
- 155 b. *Cristos la vârsta de doisprezece ani la templu*. Miniatură gotică (fol. 151 v) din *Psaltirea londoneză a reginei Maria* (Royal Ms. 2 B. VII). Începutul sec. XIV.
- 156 a. *Izgonirea negustorilor din templu*. Mozaic bizantin din Monreale, Palermo. Primul pătrar al sec. XIII.
- 156 b. *Militarii își împart veșmintele lui Cristos*. Miniatură bulgară (fol. 36) din „*Psaltirea Tonicev*”. Muzeul de istorie din Moscova. Jumătatea sec. XIV.
- 157 a. *Încredințarea lui Toma*. Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina, Neapole. Cca. 1310.
- 157 b. *Visul faraonului*. Mozaic din Baptisteriul din Florența. Ultimul pătrar al sec. XIII.
158. *Bonaventura Berlinghieri, Sf. Francisc și scene din viața sa*. San Francesco, Pesca. 1235.
159. *Scoala toscană, Sf. Francisc și scene din viața sa*. Biserica Santa Croce, Florența. A doua jumătate a sec. XIII.
160. *Scoala sieneză, Sf. Francisc și scene din viața sa*. Academia din Siena. A doua jumătate a sec. XIII.



**A**

Abélard, 15  
 Adhémar, 298  
 Aegerter, 286  
 Agatarh, 338  
 Agnelo, 294  
 Ainalov, 319, 341  
 Alazard, 323, 324  
 Albert cel Mare, 52  
 Alberti, 336  
 Alenin, 379  
 Alhazen, 289  
 Alpatoff, 297, 320, 323, 329,  
 369  
 Anagnine, 331  
 Anaxagora, 338  
 Angiolieri, Cecco, 61, 62,  
 150, 290  
 Antal, 282, 295, 324  
 Antelami, 119  
 Anthony, 298, 299, 300  
 Antiphylus, 208  
 Apollonius, 289  
 Arezio, 330  
 Arhimede, 289  
 Arias, 285  
 Aristide din Teba, 201  
 Aristotel, 53, 54  
 Armellini, 367  
 Arnolfo da Brescia, 153, 315  
 Arnolfo di Cambio, 7, 9, 13,  
 21, 71, 75, 82, 93, 96, 108,  
 111, 113—125, 127, 129,  
 130—140, 149, 150, 155—  
 157, 161, 165—169, 178,  
 186, 189, 242, 244, 302—

304, 308—311, 314, 318,  
 358, 359, 365, 372, 373  
 Arnolfo di Colle, 309  
 Arnolfo di Firenze, 309  
 Arnolfo di Lapo, 202, 203  
 Asteas, 208  
 Aubert, 297, 314, 319, 360,  
 363, 364, 367  
 Auerbach, 287, 292  
 August, 100, 154, 188  
 Averroes, 51, 53, 55

**B**

Bacci, Peleo, 147, 311, 314,  
 321, 350  
 Bacile di Castiglione, 294  
 Bacon, Roger, 52  
 Baldinucci, 239, 355  
 Bank, 289  
 Barbier de Montault, 316  
 Barbieri, 283  
 Bardi, 27, 166  
 Barolo, 290  
 Baron, 288, 333, 334, 335  
 Barsotti, 308, 310  
 Bartoli, 290, 291  
 Battaglia, 289, 292  
 Bauch, 323, 324  
 Baumgart, 323  
 Bayens, 332  
 Bayet, 322, 363  
 Beaufreton, 287  
 Beecherucci, 303  
 Beenken, 97, 298  
 Behne, 97, 298  
 Belson, 331

- Benedetto fu Pace, 239  
 Benedict VIII, 317  
 Benkard, 335, 351, 353, 354  
 Benvenuto da Imola, 55, 290, 349  
 Bérence, 332  
 Berenson, 232, 247, 257, 260, 268, 271, 272, 318, 321, 323—326, 345, 351, 354, 357, 359, 360, 362, 363, 366, 368—370  
 Berliner, 309  
 Berlinghieri, Berlinghiero, 75, 231  
 Berlinghieri, Bonaventura, 75, 152, 231, 254, 379  
 Bernard de Clairvaux, 20, 46, 48, 282  
 Bernhard, 287  
 Bertaux, 294, 305, 318  
 Berti, 299  
 Berts, 286  
 Berto, 306  
 Bertoni, 17, 282, 291, 333  
 Bettini, 309  
 Beyen, 338, 339  
 Bezold, 302  
 Biduino, 119  
 Biehl, 305, 306  
 Billi, Antonio, 200  
 Bizilli, 288, 331  
 Bloch, 285  
 Boccaccio, 13, 50, 100, 176, 188, 195, 197, 290, 329, 335  
 Bode, 305, 306, 308  
 Boeriu, Eta, 79, 80  
 Boinet, 342  
 Bombe, 318  
 Bonanno, 119  
 Bonaventura, 52, 77, 186, 289, 292  
 Bonnes, 291  
 Bonifacio VIII, 60, 154, 165, 166, 239, 248  
 Borenius, 323  
 Borghini, 100  
 Borinski, 297, 330  
 Bormann, 294  
 Borst, 286  
 Bortnik, 286, 315, 316  
 Botto, 301  
 Brach, 311  
 Bramton, 289  
 Brancaleone, 153, 154  
 Brandl, 323, 324, 330, 333  
 Braunfels, 306  
 Brion, 322  
 Brinckmann, 281  
 Broglio d'Ajano, 285  
 Broussolle, 322  
 Brown, 324  
 Brugnoli, 290  
 Bruhns, 294  
 Brunelleschi, 100, 101, 106, 107, 117, 203, 271, 303, 313, 314  
 Brunetti, 315, 323  
 Bruni, Leonardo, 195  
 Bruzzi, 283  
 Buffalmacco, 322  
 Bughetti, 367  
 Bulle, 338, 339  
 Bunim, 338, 339, 344, 346, 347  
 Buonajuti, Andrea, 303  
 Buonsignori, 27  
 Buonvicino, 61  
 Burckhardt, 8, 69, 96, 146, 292, 298, 301, 314, 363  
 Burdach, 12, 13, 195, 281, 316, 330—335  
 Bush, 324  
 Busuioceanu, 316—319, 344, 355, 367  
 Buznea, George, 67, 80, 81
- C**
- Cafaro, 294, 295  
 Caggese, 285  
 Calzecchi, 299  
 Camerino, 344  
 Cantimori, 330, 332  
 Cantù, 286  
 Capocci, Angelo, 154  
 Caravaggio, 237  
 Carli, 282, 306, 309—311, 313  
 Carol II, 162  
 Carol col Mare, 100  
 Carol de Anjou, 130, 131, 154, 309  
 Carotti, 306  
 Carrà, 322, 348  
 Casini, 291  
 Cascioli, 356



- Castelfranco, 297, 350  
 Catena, 358  
 Cavalcante dei Cavalcanti, 56  
 Cavalcanti, Guido 56, 62, 237, 354  
 Cavaleaselle, 306, 344, 354, 363  
 Cavallini, Pietro, 7, 12, 21, 71, 75, 82, 94, 95, 118, 125, 152, 153, 155-170, 178-180, 189, 199, 213, 221-228, 231-235, 297, 238, 240-244, 246-248, 250-255, 258, 259, 269, 272, 297, 316, 317-320, 344, 345, 349, 352-355, 357-360, 362, 364, 365, 367, 371, 374  
 Cavalucci, 303  
 Cecchi, 247, 323-328, 336, 344, 357, 361, 362, 367, 368  
 Celano, 287  
 Celio, 367  
 Cellini, 308, 312  
 Cennini, Cennino, 198, 233, 329, 335, 350  
 Cesareo, 291  
 Cessi, 283  
 Cezar, 70  
 Chabod, 331  
 Chiaudano, 284  
 Chiappelli, 239, 355, 357  
 Ciasco, 283  
 Cicero, 68  
 Cicognara, 305  
 Cimabue 75, 86, 152, 158, 159, 169, 173, 174, 199-204, 223, 226, 227, 231, 233-238, 240, 242, 246, 247, 251, 345, 352-355  
 Clement V, 44  
 Clement VI, 54  
 Clerici, 294  
 Cockerell, 343  
 Coco, 294  
 Cognasso, 330  
 Cohen, 347  
 Cola di Rienzo, 188, 332, 337  
 Colasanti, 344  
 Coleridge, 329  
 Coletti, 306, 315, 323-326, 360, 361  
 Colonna, 154  
 Comneni, 88, 153  
 Compagni, Dino, 56, 57  
 Constantin cel Mare, 154  
 Convito, 293  
 Coomaraswamy, 293  
 Coppo di Marcovaldo, 75, 231  
 Corazzini, 285  
 Corelin, 330  
 Corso di Buono, 234, 235  
 Cosmata, Giovanni, 320  
 Cosmata, 159, 164, 248, 252, 321, 365  
 Crespi, Giuseppe Maria, 233  
 Crichton, 305, 306  
 Crispotti, 303  
 Cristofani, 318  
 Crowe, 306, 344, 354, 363  
 Crudu, Ștefan, 336  
 Cumont, 340  
 Curtius, 339, 340, 341
- ## D
- Dami, 299  
 D'Ancona, 247, 288, 290, 296, 297, 315, 316, 318, 319, 320, 344, 350, 351, 355, 360, 367  
 Dante Alighieri, 9, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 39, 50, 51, 54-56, 61-68, 70, 77, 79, 81, 82, 90, 123, 149, 167, 182, 184, 186-189, 191, 195, 198-200, 237, 238, 264-266, 282, 288, 291-293, 354, 369  
 Davidsohn, 191, 192, 282, 284, 289, 292, 301, 324, 334  
 Dazzi, 292  
 Dehlo, 302  
 Delaruelle, 286  
 Delbrück, 294, 339  
 Dellisle, 347  
 Del Lungo, 290, 291  
 Del Migliore, 300  
 Del Monte, 290  
 Del Moro, 303  
 Del Rosso, 300, 344  
 Democrit, 338  
 De Nicola, 310

De Roover, 284  
 Despotti, 299  
 De Stefano, 286, 334  
 De Witt, 350  
 Diderot, 94  
 Diehl, 341  
 Dietzel, 284  
 Djivelegov, 285, 287, 289, 291  
 Dobbert, 305, 306, 307  
 Dolcino, 42, 43  
 Döllinger, 286  
 Donatello, 125  
 Donato, 127  
 Dondaine, 286  
 Doren, 282—284, 286, 288, 292  
 Dostal, 295  
 Douglas, Langton, 263  
 Doven, 315  
 Duccio, 73, 75, 88, 90, 152, 166, 221, 226—228  
 Durant, 332  
 Dürer, 202  
 Dvořák, 213, 218, 260, 293, 322, 329, 341, 343, 351, 354, 357, 369  
 Dyroff, 293

## E

Ebhardt, 294  
 Efros, 291  
 Eizenstein, 283  
 Engels, 18, 41, 43, 50, 64, 186, 282, 286, 330  
 Enlart, 296  
 Enrico di Tedice, 231  
 Enzo, 55  
 Eppelsheimer, 331  
 Epstein, 283  
 Ercole, 285, 292  
 Esop, 308  
 Euclid, 289, 338

## F

Fabliczy, 294  
 Facchinetti, 367  
 Fantani, 282  
 Farinata degli Uberti, 55  
 Fasola, 301, 306, 308, 309  
 Fèbvre, 284  
 Fedeli, 355  
 Federico din Antiochia, 55

Ferguson, 331, 332  
 Festa, 290  
 Fibonacci, Leonardo, 52  
 Figurelli, 291  
 Filipp IV, 44  
 Filippi, 283  
 Filippini, 297  
 Flocco, 295, 325, 359  
 Friend, 341  
 Focillon, 288  
 Folgore di San Gimignano, 61, 290  
 Fossati Foletti, 282, 285  
 Fracarro, 296  
 Francesco da Barberino, 61, 290  
 Francisc din Assisi, 9, 12, 20, 45, 46, 47, 48, 49, 59, 187, 287  
 Francovich, 296, 305, 309, 311, 359  
 Frankl, 97, 298  
 Frederic II, 44, 55, 56, 84, 120, 191, 192—194, 334, 335  
 Frey, 288, 294, 298, 302, 305—309, 311, 313, 328, 335—337, 344, 350, 369  
 Fridolin, 283, 285  
 Friend, 338, 339  
 Fry, 336  
 Furtwängler, 337

## G

Gabelentz, 305  
 Gaddi, Gaddo, 316, 318, 344, 345, 355, 358, 360  
 Gaddi Taddeo, 327  
 Gaetani, 154  
 Galassi, 341  
 Gamba, 323, 324, 326, 327, 354, 368  
 Garber, 224, 326, 317, 345, 355, 357, 358, 365  
 Garone, Galante, 347  
 Garrison, 315  
 Gausant, 286  
 Gebhart, 12, 281, 286—290  
 Gelli, 201, 323, 337  
 Gwirth, 289  
 Geymüller, 294  
 Ghiaintov, 296, 305, 306, 307



- Ghiberti, 157, 158, 161, 176, 198, 199, 233, 237, 242, 254, 267, 317, 318, 322, 336, 353  
 Gilson, 293  
 Gioacchino da Fiore, 19, 43, 187  
 Giotto, 7-9, 12, 18, 19, 21, 22, 47, 51, 54-56, 61-70, 77, 79, 81, 82, 90, 123, 149, 151, 157, 161, 162, 164-189, 197-206, 207, 212, 213, 221, 222, 226-234, 235-246, 248-251, 253, 255-258, 260-280, 282, 297, 303, 304, 310, 319, 321, 322, 324-335, 336, 345-350, 352-364, 366-369, 377  
 Giovanni de Muro, 250  
 Giovanni di Paolo, 186  
 Giovanni di Cecco, 312  
 Gisau, 359  
 Giuliano da Rimini, 232  
 Glaser, 288  
 Gnudi, 306, 309, 310  
 Goethe, 65  
 Goetz, 288, 297, 330  
 Goro di Grigorio, 151  
 Goldschmidt, 298, 342  
 Gräber, 305, 307  
 Grabmann, 281  
 Granacci, 358  
 Grațianski, 285  
 Graul, 294  
 Grigore VII (papă), 287  
 Grigore IX (papă), 254  
 Grimm, 306  
 Grinnel, 343  
 Gross, 315  
 Gruamonte, 119  
 Grundmann, 286  
 Guasti, 292, 303  
 Guber, 317, 318, 332  
 Guerrier, 287  
 Guglielmo, Fra, 119, 127  
 Guido, Bernard, 42, 43  
 Guido da Como, 110  
 Guido da Siena, 75, 152, 291, 296  
 Guillaume de Lorris, 20, 90  
 Guinizelli, Guido, 62, 237, 354  
 Gukovski, 282, 285, 331, 332  
 Guttman, 288  
 Gy-Wilde, 322, 364, 366
- ## II
- Hamann, 295, 298  
 Hampe, 334  
 Handy, 327  
 Hartel, 341  
 Hartung, 295  
 Hartwig, 292  
 Haseloff, 294, 330, 335, 337  
 Hashagen, 334  
 Haskins, 333  
 Hausenstein, 322, 363  
 Hauser, 337  
 Hautcoeur, 315, 323  
 Hegel, 176, 177  
 Hefe, 330  
 Hermanin, 316, 317, 354  
 Hermann, 339, 340  
 Hermes, 284  
 Hettner, 306, 307  
 Hetzer, 323, 329, 370  
 Heynen, 282  
 Hohenstaufen, 9, 84, 193, 194  
 Holmes, 17, 282  
 Hoppin, 337  
 Horb, 344  
 Horne, 97, 299, 327  
 Hübsch, 300  
 Huizinga, 330  
 Husid, 290  
 Hutton, 354  
 Hvoščinski, 314
- ## I
- Ilarino da Milano, 286  
 Isermeyer, 323  
 Ivașin, 286, 315
- ## J
- Jacob, 330  
 Jacobsen, 318  
 Jacopone da Todi 20, 58, 59, 60, 150, 187  
 Jantzen, 323, 328, 359  
 Jean de Meung, 20  
 Joachimsen, 333  
 Johansen, 366  
 Jordan, 284  
 Jullian, 305

Justi, 306, 311, 313  
Justinian, 70

## K

Kallab, 338, 346, 363  
Kamper, 192, 334  
Kantorowicz, 192, 331  
Karsavin, 287, 288  
Kaufmann, 331  
Kingsley Porter, 305, 333  
Keller, 134, 308—314, 359  
Kern, 208, 338, 339, 342, 343, 346  
Kleinschmidt, 322, 345, 362, 363  
Koch, 293  
Koechlin, 308, 314  
Köhler, 366  
Koht, 285  
Kondakov, 319  
König, 306  
Kömstedt, 340  
Körte, 294, 296, 356  
Kotliarevski, 287  
Kovalevski, 282  
Kreplin, 296, 302  
Krönig, 295, 301, 303, 304, 312, 313  
Kugler, 298, 329  
Kulişer, 282  
Kutschera-Woborsky, 294  
Kuznetsov, 299

## L

Laderchi, 366  
Ladner, 315  
Lami, 300  
Lamma, 291  
Landino, Cristoforo, 199, 201, 336  
Latini, Brunetto, 90  
Lavagnino, 296, 299, 305, 315, 316, 355  
Lazarev, 5, 6, 7, 8, 9, 295, 296, 315, 343  
Lazzareschi, 367  
Leidinger, 342  
Leonardo da Vinci, 200, 261, 289, 336  
Leon I (papă), 224  
Lenzi, 294  
Le-Tourneau, 341  
Levi, 291  
Lipari, 293

Lisini, 292  
Little, 339  
Lochoff, 360, 361  
Longhi, 247, 295, 315, 324, 325, 326, 327, 348, 349, 354, 356, 361  
Lorenzetti, Ambrogio, 60  
Lothrop Stanley, 316, 318  
Lozinski, 294  
Lucan, 67  
Ludovic IV de Bavarla, 53, 54  
Lujeŭkala, 335  
Lusini, 303  
Lutz, 292  
Luzzatto, 282, 283, 285, 322

## M

Machiavelli, 33, 202, 292, 337  
Mac Lean, 298  
Maestrul lui Isac, 247, 248, 251, 360, 374, 375  
Maestrul sf. Cecilia, 75, 118, 164, 226, 228, 231, 232, 242, 250, 253, 256, 321, 322, 325, 349, 362, 375—377  
Maestrul sf. Francisc, 75, 231, 254  
Maestrul sf. Magdalena, 75, 231, 234, 235  
Malispini, Ricardano, 51, 56  
Mancini, 239, 337, 355, 366, 367  
Manetti, 100, 101, 300  
Manfred, 55, 335  
Manni, 300  
Marangoni, 313  
Marchini, 323  
Marchionne di Cappel Stefani, 100  
Marconi, 340  
Marco Polo, 90  
Margaritone d'Arezzo, 75, 231  
Mariani, 309, 323, 324  
Marsilio, Luigi, 105  
Marsilio da Padova, 38, 52, 53, 54, 184  
Martin, 281, 286, 290, 243  
Martino da Canale, 90  
Marius, 344, 354, 356, 358, 359, 364, 368  
Marx, 29, 43, 50, 64, 282  
Masaccio, 176, 237



Mather, 222, 316, 319, 323,  
327, 344, 345, 355, 358,  
360, 363, 368  
Mayer, 17, 18, 281  
Meliore di Jacopo, 75, 231,  
234, 235  
Mehl, 290  
Meiss, 319  
Melanchton, 202, 337  
Memling, 358  
Metz, 114, 303, 304  
Michel, 305  
Michelangelo, 65, 146, 172,  
176, 202, 334, 351  
Middeldorf, 302, 314, 359  
Milanesi, 302, 306, 344, 349,  
350, 362, 369  
Milani, 300  
Minoia, 292  
Mitchell, 357  
Moerbeke, Wilhelm, 289  
Moisè, 302  
Moltesen, 366  
Monaco, Lorenzo, 358  
Montano, 291  
Moranville, 319  
Morelli, 246  
Morghen, 286, 290  
Morisani, 295  
Moschetti, 322  
Mospignotti, 290  
Motta  
Müller, 281, 338  
Muñoz, 356  
Müntz, 317, 336, 356  
Muratori, 349  
Murray, 324  
Mussato, Albertino, 68

## N

Nardi, 291  
Nardini, 299, 300  
Natali, 293  
Nelli, 300  
Neumann, 330, 331, 334  
Nibbi, 367  
Nicco, 296  
Niccoli, Niccolò, 195  
Nicholson, 323, 345, 351,  
352, 360  
Nicolae IV (papà)  
Nitze, 282  
Nolhac, 340  
Nordström, 331

## O

Occam, 53  
Occhini, 331  
Oderisi da Gubbio, 255, 297  
Oertel, 315, 323, 324, 326,  
328, 362  
Offner, 288, 321, 322, 323,  
325-328, 349-351, 356,  
358, 362, 364, 366  
Omont, 342  
O'Neil, 293  
Orlandi, Deodato, 75, 231,  
296, 362  
Orlandi, Guido, 61, 62, 291  
Orosius, Paul 165  
Orsini, Napoleone (cardinal),  
256, 386  
Ortolani, 357  
Orton, Previtè, 289  
Ottokar, 284, 285  
Ovidiu, 67

## P

Paatz, 97, 298, 301-304,  
311, 312, 314, 359  
Paccagnini, 311  
Paeseler, 316, 356  
Pagenstecher, 294  
Paleologi, 153  
Panciroli, 366  
Panofsky, 210, 221, 228, 293,  
298, 322, 323, 331, 337-  
342, 344, 347  
Papini, 311, 331, 334  
Paronchi, 321  
Passerini, 291  
Peirce, 341  
Peruzzi, 27, 166, 283  
Perkins, Mason, 322, 326,  
327, 348, 351, 363  
Pešina, 305, 323, 324  
Petrarca, 13, 50, 67, 68, 69,  
188, 191, 193, 195, 330  
Pfuhl, 337, 339  
Pietro della Vigna, 192  
Pisano, Andrea, 151  
Pisano, Giovanni, 7, 12, 13,  
21, 22, 75, 90, 93, 118, 127,  
129, 130, 138, 140-152,  
155, 165, 178, 202-204,  
245, 307-309, 311-314,  
319, 359, 373, 374  
Pisano, Giunta, 75, 152, 231 386

- Pisano, Niccolò, 7, 12, 13,  
 19, 21, 71, 75, 82, 84, 90,  
 93, 96, 99, 110, 111, 118—  
 130, 132—134, 138—140,  
 146, 149, 150, 152, 153,  
 155, 157, 160, 165, 166,  
 178, 180, 189, 202, 203,  
 242, 301, 305—310, 314,  
 359, 372  
 Pisano, Nino, 151  
 Philippi, 330  
 Plesner, 284  
 Plinius, 199, 201  
 Poggi, 299, 302, 306  
 Polaček, 306  
 Polygnot, 369  
 Poliziano, 100, 336  
 Pope, 306  
 Popp, 305  
 Prandi, 316  
 Procacci, 325  
 Prost, 319  
 Pucci, Antonio, 335, 349  
 Pucelle, Jean, 347  
 Pucciarello, 61  
 R  
 Ragghianti, 309—311  
 Raineri de Vercelli, 44  
 Ramo di Paganello, 141  
 Rathe, 303  
 Ratner, 285  
 Réau, 296  
 Redin, 341  
 Reicholdt, 337  
 Reard, 285  
 Reouard, 284  
 Reymond, 303, 305, 360  
 Richa, 355  
 Richardson, 321  
 Richter, 311, 338, 339, 350  
 Rinaldo de Monte Croce, 55  
 Rinaldo d'Anguillara, 367  
 Riegl, 213, 340  
 Rintelen, 230, 249, 260, 264,  
 268, 322, 324—327, 346—  
 349, 351, 354, 356, 359,  
 361, 363, 364, 368—370  
 Río, 329  
 Rizzo, 339, 340  
 Robert de Anjou, 163  
 Rodolico, 285  
 Romdahl, 359, 366  
 Rosenthal, 293, 358, 359,  
 363, 367, 369  
 Rossi, 291  
 Rowland, 351  
 Rubens, 166, 167  
 Ruffini, 289  
 Rugeri, 300  
 Rumohr, 177, 230, 306, 328,  
 348, 363  
 Runcinen, 286  
 Ruoff, 295  
 Rupp, 97, 298, 300  
 Ruskin, 329  
 Rustico di Filippo, 61  
 Rusuti, 75, 164, 228, 231,  
 232, 242, 246, 247  
 Rutemburg, 283, 285  
 S  
 Sabatier, 12, 13, 45, 47, 281,  
 287  
 Sachetti, Franco, 267, 268,  
 322, 369  
 Saladin, 341  
 Salazzaro, 306  
 Salimbene, 49, 288  
 Salmi, 97, 296, 298—300,  
 305, 309, 321, 324—327,  
 344, 350, 363  
 Salustius, 165  
 Salutati, Coluccio, 195  
 Salvatorelli, 286  
 Salvemini, 285  
 Salvini, 303, 323, 324, 328—  
 330, 335  
 Sandberg-Vavalá, 315, 362  
 Sanford, 282  
 Sanpaolési, 351  
 Santini, 284  
 Sapengo, 290, 291  
 Saporì, 282—284, 286  
 Sauerlandt, 311, 313, 314  
 Savelli, 154  
 Savonarola, 199  
 Saxl, 207  
 Sayous, 283  
 Scaramella, Gino, 285  
 Schalz, 289  
 Schachner, 288  
 Scheludko, 201  
 Scheffer, 338  
 Schlosser, 324, 335, 369



- Schmarrow, 222, 295, 305, 306, 313, 319, 344, 361, 363-365  
 Schnaase, 306  
 Schneider, 282  
 Scholz, 289  
 Schottmüller, 302  
 Schrade, 288, 328  
 Schubring, 294, 306, 355  
 Schudt, 386  
 Schweinfurth, 352, 353  
 Scoot, Duns, 52  
 Scrovegni, 186  
 Segarelli, 42  
 Seiferth, 293  
 Semper, 306  
 Seneca, 68  
 Senigaglia, 283  
 Serafini, 356  
 Serenus, 289  
 Sestieri, 354  
 Seznec, 297  
 Shannon, 286  
 Shearer, 294  
 Sidorova, 286, 316  
 Sieveking, 283  
 Siger de Brabant, 51  
 Simon, 331  
 Simone Martini, 325  
 Sinibaldi, 315, 323, 326  
 Sirén, 292, 296, 315, 321, 322, 324, 326, 327, 350, 351, 354, 362-364, 366-368  
 Skazkin, 286  
 Södeberg, 286  
 Solari, 292  
 Soldati, 320, 360  
 Solomin, 322  
 Sombart, 282, 285  
 Sommariva, 286  
 Soper, 341  
 Sorbelli, 289  
 Soulier, 350  
 Springer, 306  
 Staclus, 67  
 Stadelmann, 331  
 Stefano, Florentino, 368  
 Steinberg, 293  
 Stephen d'Irsay, 289  
 Stokliškala-Teroškovici, 283  
 Stollreither, 342  
 Strieder, 282  
 Strzygowski, 345, 354  
 Suida, 321, 322, 326  
 Supino, 298, 303-307, 311, 313, 322, 324-326, 345, 349, 355, 357, 363, 368  
 Suvorov, 288  
 Swarzenski, 126, 298, 305-307, 311, 342, 358  
 Swoboda 97, 108, 298, 300, 305
- T**
- Tafl, Andrea, 202, 203  
 Talenti, 114, 115, 303  
 Tarchiani, 307  
 Tea, 289, 323  
 Teodoric, 108  
 Teon, 289  
 Thode 12, 13, 45, 47, 231, 247, 248, 249, 268, 281, 287, 322, 324, 332, 345, 348, 352, 358-360, 363, 364, 366-368, 370  
 Tietze, 294  
 Tihonova 286  
 Tikkanen, 359  
 Tilemann, 47  
 Tino di Camaino, 90, 146, 151, 313  
 Titi, 367  
 Titus Livius, 165  
 Tocco, 286  
 Toesca, 232, 247, 257, 258, 294-300, 302-305, 306-313, 315, 316, 320-324, 344, 345, 347-350, 352, 355, 357-360, 362, 363, 366, 368, 369  
 Toma d'Aquino 52, 64, 77, 78, 79, 289, 293  
 Tommaso da Celano, 186  
 Toracca, 291  
 Torriti, Jacopo 75, 164, 222, 228, 231, 232, 242, 246, 297, 317, 319, 320, 344, 345, 360, 374  
 Totila, 100  
 Troeltsch, 330  
 Tyler, 341
- U**
- Uccello, 258  
 Ugolino di Tedice, 231  
 Underhill, 290  
 Usher, 283



**V**

Valdès 45  
 Valentiner, 306, 310, 327  
 Valerius, 165  
 Vallet, 293  
 Valsecchi, 283  
 Van Marle, 222, 321, 322,  
 326, 327, 344-346, 349-  
 351, 353, 356, 358, 363-369  
 Varchi, 201, 336  
 Vasari, 85, 100, 110, 113, 201  
 -204, 250, 257, 258, 267,  
 337, 344, 345, 349, 350, 353,  
 354, 362, 369  
 Vento, 292  
 Venturi, Adolfo, 294, 300,  
 305, 306, 308, 310, 311,  
 314, 316-319, 321, 322,  
 324, 327, 344, 345, 350, 354,  
 363, 366, 368  
 Venturi, Lionello, 239, 293,  
 323, 355, 356, 370  
 Verhovski, 337  
 Veselovski, 290, 330  
 Vigoroso da Siena 75  
 Villani, Filippo, 165, 198,  
 199, 329, 335  
 Villani, Giovanni 27, 28, 55,  
 56-58, 100, 184, 197, 235,  
 267, 284, 289, 290, 300, 324,  
 335, 353  
 Villari, 289  
 Vipper, 323, 324  
 Virgiliu 67  
 Vitelo 52, 289  
 Vitruvius, 338  
 Vitzthum, 297, 305, 315, 347,  
 356, 366  
 Vişeslavet, 322  
 Volateranus, Rafael, 200, 336  
 Volbach, 315, 366  
 Volpe, 286  
 Von den Steinen 17, 281, 333,  
 334  
 Von Salls, 297

Vossler, 291, 292  
 Vulsius, 286

**W**

Wackernagel, 294, 301  
 Wallace, 296  
 Walsch, 333  
 Warburg, 297  
 Watt Tyler 42  
 Weigelt, 295, 297, 322, 324-  
 328, 337, 346, 348, 349, 351,  
 354, 356, 363, 364, 368, 369  
 Weinberger, 303, 311, 313,  
 350  
 Weinstein, 290, 335  
 Weisbach, 330, 331  
 Weise 9, 13, 17, 281, 282, 287,  
 290, 296, 298, 331  
 Weisinger, 331  
 Weltzmann, 341  
 Werkheiser, 306  
 Wickhoff, 341, 354  
 Willemsen, 295  
 Willich, 298  
 Wilpert, 315-317, 319, 320,  
 340, 341, 344, 367  
 Winckelmann, 210  
 Winkler, 290  
 Wirth, 340  
 Witte, 363, 365  
 Witing, 338  
 Woermann, 307  
 Wood Brown, 301  
 Wulff, 247, 255, 293, 297, 300,  
 305, 306, 345, 352, 355, 359,  
 360, 366, 367

**Z**

Zabughin, 330  
 Zanoni, 288  
 Zanotti, 233, 350  
 Zardo, 292  
 Zelter, 292  
 Zingarelli, 291  
 Zimmermann, 305, 345, 354,  
 356.



# CUPRINS

Prefață	5
<b>Partea întâi: Protorenașterea</b>	<b>11</b>
Introducere. Goticul timpuriu și Protorenașterea	12
I Bazele social-economice ale ducento-ului și trecento-ului timpuriu	23
II Cultura din ducento și trecento-ul timpuriu	37
III Arta și doctrinele estetice din ducento și trecento-ul timpuriu	72
IV Arhitectura Protorenașterii	96
V Sculptura Protorenașterii	119
VI Pictura Protorenașterii	152
VII Locul Protorenașterii italiene în istorie	185
<b>Partea a doua: Excursuri</b>	<b>205</b>
I Originea interiorului în pictura italiană	206
II Sursele stilului lui Giotto	230
III Imaginea omului la Giotto	260
IV Despre specificul stilului pictural al lui Giotto	269
Note	281
Lista ilustrațiilor	371
Indice de nume	380